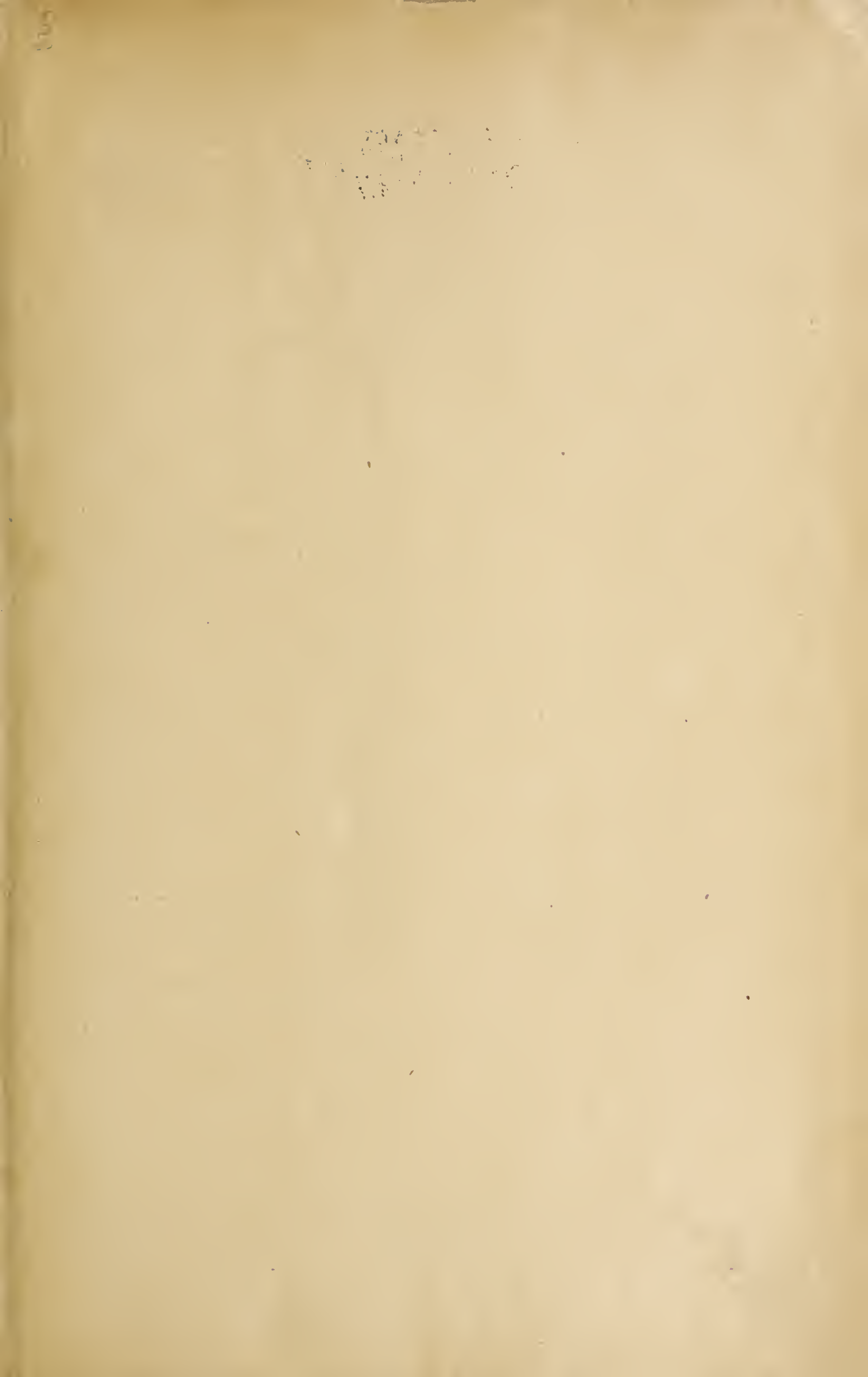
HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/iskusstvovsviazi04carr



ИСКУССТВО

ВЪ СВЯЗИ

СЪ ОБЩИМЪ РАЗВИТІЕМЪ КУЛЬТУРЫ

И

ИДЕАЛЫ ЧЕЛОВѢЧЕСТВА.

СОЧИНЕНІЕ

МОРИЦА КАРРЬЕРА.

Переводъ Е. Корша.

ТОМЪ IV.

ВОЗРОЖДЕНІЕ И РЕФОРМАЦІЯ

ВЪ ОБРАЗОВАНІИ, ИСКУССТВѢ И ЛИТЕРАТУРѢ.

МОСКВА.

ТИПОГРАФІЯ ГРАЧЕВА И К., У ПРЕЧИСТЕНСКИХЪ ВОРОТЪ, Д. ШИЛОВОЙ.

1874.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

ИСКУССТВО

ВЪ СВЯЗИ

СЪ ОБЩИМЪ РАЗВИТІЕМЪ КУЛЬТУРЫ

И ИДЕАЛЫ ЧЕЛОВѢЧЕСТВА.

C294
1, 4

ИСКУССТВО

ВЪ СВЯЗИ

СЪ ОБЩИМЪ РАЗВИТІЕМЪ КУЛЬТУРЫ

И

ИДЕАЛЫ ЧЕЛОВѢЧЕСТВА.

СОЧИНЕНІЕ

МОРИЦА КАРРЬЕРА.

Переводъ Е. Корша.

ТОМЪ IV.

ВОЗРОЖДЕНІЕ И РЕФОРМАЦІЯ

ВЪ ОБРАЗОВАНІИ, ИСКУССТВѢ И ЛИТЕРАТУРѢ.

МОСКВА.

ТИПОГРАФІЯ ГРАЧЕВА И К., У ПРЕЧИСТЕНСКИХЪ ВОРОТЪ, Д. ШИЛОВОЙ.

1874.

PRINTED IN RUSSIA.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Съ обновленной бодростью желаю я этой части моего труда благосклоннаго пріема, какъ скоро отъ дѣлъ войны Германія обратится опять къ мирнымъ занятіямъ. Книга моя основана на вѣрѣ въ нравственный міропорядокъ, который еще такъ недавно заявилъ себя всему народу какъ не льзя яснѣе и осязательнѣй; силу этого порядка, обнаружившуюся при великомъ европейскомъ столкновеніи, видѣли мы своими глазами, извѣдали собственнымъ опытомъ: надѣюсь, что мое стремленіе указать Бога также и въ исторіи изящнаго можетъ расчитывать на то, что оно поймется въ надлежащемъ смыслѣ. Не возгордимся побѣдою германства, сохранимъ чувство умѣренности и справедливости. Цвѣтъ итальянской и германской живописи, драма Испанцевъ и Англичанъ предстаютъ блестящими вершинами искусства; каждый изъ этихъ народовъ старался я постичь въ его своеобразности и надѣюсь, что изложилъ вообще безъ всякой предвзятой мысли также Возрожденіе и Реформацію. Не менѣе безпристрастно отнесся я и къ французской народной литературѣ. Теперь намъ нечего уже освобождаться отъ ея тираніи, какъ мы бились изъ-за того во времена Лессинга; мы можемъ смѣло и вполнѣ признать ея заслугу, даже указать въ ней прямо общій всеміpноисторическій прогрессъ: на первомъ планѣ стоятъ здѣсь конечно Декартъ съ Мольеромъ; но надобно также отдать всю подобающую честь и такимъ людямъ, какъ Паскаль, Корнель, Расинъ. Книга моя показываетъ какъ Франція возвышалась со времени Генриха IV-го, а слѣдующій заключительный томъ проведетъ это далѣе во всемъ теченіи 18-го вѣка; но и здѣсь уже приходилось мнѣ обратить вниманіе на невыгоды всеуряжающей централизаціи. Какъ Германія изъ дол-

гаго своего приниженія поднялась сосредоточеніемъ силъ внутри и неутомимою, неослабною работой, такъ я надѣюсь и Франція вполнѣ оправится отъ своего паденья путемъ нравственной дисциплины и самопознанія, пройдя школу самоуправленія въ своемъ общинномъ быту. Миръ прочно водворится снова; Германцамъ и Романамъ всегда есть чему научиться другъ у друга, есть чѣмъ взаимно пополнить культурныя свои богатства; та общая картина развитія европейскаго духа, которую я набросалъ здѣсь для прошлаго, покажетъ необходимость этого и въ будущемъ. Прежде всего, да крѣпнутъ и процвѣтаютъ въ Германіи то мужество и та любовь, которыя при самомъ началѣ войны и во все ея продолженіе побуждали приносить въ жертву всякій мелкій расчетъ узкосердаго себялюбія, — да процвѣтаютъ они для того, чтобы мирный политическій подвигъ сооруженія свободнаго союзнаго государства не уступилъ въ блескѣ подвигу военному!

Мюнхенъ, въ ноябрѣ 1870 г.

Морицъ Карьеръ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

РАСЦВѢТЪ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАГО ИСКУССТВА ВЪ 15-МЪ СТОЛѢТІИ.

А) НѢМЕЦКІЙ (ГЕРМАНСКІЙ) РЕАЛИЗМЪ СО ВРЕМЕНЪ ВАНЪ-ЭЙКА.

Стран.

Б) ШКОЛЫ ФЛОРЕНТИНСКАЯ, ПАДУАНСКАЯ, ВЕНЕЦІАНСКАЯ, И УМБРІЙСКАЯ.

ПОЛНЫЙ ЦВѢТЪ ИСКУССТВА ВЪ ИТАЛІИ. ЛЕОНАРДО ДА-ВИНЧИ. МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО. РАФАЭЛЬ. КОРРЕДЖІО. ТИЦІАНЪ.

НѢМЕЦКОЕ ИСКУССТВО ВРЕМЕНЪ РЕФОРМАЦІИ. ДЮРЕРЪ. ГОЛЬБЕЙНЪ. ФИШЕРЪ.

ПОЭЗІЯ ВОЗРОЖДЕНІЯ.

А) АКАДЕМІИ И ИСКУССТВЕННОЕ СТИХОТВОРСТВО ВЪ ИТАЛІИ. СОНЕТЪ И ПАСТУШЕСКАЯ ПОЭЗІЯ. ПЛЕЯДА ВО ФРАНЦІИ.

б) Романтическій искусственный эпосъ. Боярдо и Аріостъ. Тассъ. Камоэнсъ.

в) Трагедія и комедія въ Италіи.

ЛЮТЕРЪ И РЕФОРМАЦІЯ.

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА И ХОРОВОЕ ПѢНІЕ. СВѢТСКАЯ ПѢСНЯ И ИНСТРУМЕНТЫ.

БОРЬБА КОРЕННЫХЪ НАЧАЛЪ ВЪ ЛИТЕРАТУРѢ; ЮМОРЪ И САТИРА. РАБЕЛЕ́. СЕРВАНТЕСЪ.

ВОЗСТАНОВЛЕНІЕ ИСКУССТВА ВЪ ИТАЛІИ.

БАРО̀КЪ. ІЕЗУИТСКІЙ СТИЛЬ И МАРИНИЗМЪ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДЦЕВЪ. РУБЕНСЪ И РЕМБРАНДТЪ. ЖАНРЪ И ЛАНДШАФТНАЯ ЖИВОПИСЬ.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВЪ ИСПАНІИ.

НАЦІОНАЛЬНАЯ ДРАМА РЕФОРМАЦІОННАГО ВРЕМЕНИ.

А) ИСПАНСКІЙ ТЕАТРЪ.

а) разработка народной поэзіи; лопе.

b) цвѣтъ дворской искусственной поэзіи; кальдеронъ.

Б) АНГЛІЙСКАЯ ДРАМА.

α) народная сцена; шекспиръ.

β) бенъ-джонсонъ и его школа.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА И ЕЯ ВЛІЯНІЕ НА ГЕРМАНІЮ И АНГЛІЮ.

ВОЗРОЖДЕНІЕ И СВОЕБЫТНАЯ ЛИТЕРАТУРА ВЪ ФРАНЦІИ.

а) РАЗВИТІЕ СВОЕБЫТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ; ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И МУЗЫКА.

Стран.

б) ФРАНЦУЗСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДРАМА.

α) ТРАГЕДІЯ: КОРНЕЛЬ, РАСИНЪ.

β) ХАРАКТЕРНАЯ КОМЕДІЯ; МОЛЬЕРЪ.

ЧУЖЕВЛАСТІЕ И АНАРХІЯ ВЪ ГЕРМАНІИ.

ТОРЖЕСТВО СВОБОДЫ ВЪ АНГЛІИ. КРОМВЕЛЬ И МИ́ЛЬТОНЪ.

ФИЛОСОФІЯ.

а) ФИЛОСОФІЯ ВОЗРОЖДЕНІЯ ВЪ ИТАЛІИ. БРУ́НО И КАМПАНЕЛЛА.

б) ФИЛОСОФСКАЯ МИСТИКА ВЪ ГЕРМАНІИ; ЯКОВЪ БЁМЕ.

в) САМОДОСТОВѢРНОСТЬ ДУХА; ФРАНЦУЗЪ ДЕКАРТЪ.

ВВЕДЕНІЕ.

Стремленіемъ къ личной самостоятельности и къ чисто-человѣчному образованію ознаменовался новый періодъ въ эпохѣ сердечности; онъ начинается чувствомъ собственнаго достоинства, пробужденіемъ собственной воли въ человѣкѣ и ведетъ къ самосознанію, которое въ своей же собственной мысли находитъ вѣрную поруку бытія и источникъ истины: этимъ подготовлялся переходъ къ эпохѣ духа въ настоящемъ его значеніи.

Въ Средніе Вѣка рядомъ съ поповскими догматами и схоластическими системами существовали феодально-сословный порядокъ и такое же феодально-сословное образованіе: клирикъ, рыцарь, гражданинъ, всякъ оставался въ предѣлахъ своего орденскаго или цехового союза; духовная, рыцарская, гражданская, художественная дѣятельность слѣдовали одна за другою, каждая сама по себѣ. Но порохъ сломилъ стѣны рыцарскихъ за̀мковъ и доставилъ пѣхотѣ побѣду надъ закованными въ броню конниками, въ городахъ сталъ уважаться трудъ и открывать доступъ къ участію въ общественной жизни, а единичное лицо все еще стояло въ предѣлахъ своего цеха и повиновалось преданію той школы, какую оно въ немъ прошло. Теперь начинаетъ оно заявлять свою собственную самость, субъективность; образованный человѣкъ выдвигается уже впередъ самъ по себѣ и хочетъ высказать самого себя въ обдѣлываемомъ имъ матерьялѣ. Субъективность не хочетъ подчиняться всеобщности, предметному и внѣшнему; она чувствуетъ себя не привѣскомъ только къ видимому міру, а именно самымъ главнымъ его органомъ, чувствуетъ, что природа существуетъ для нея, и что принятіе этого міра въ сознаніе—важнѣйшее изъ всего, что́ въ немъ происходитъ. Усмотрѣвъ, что весь разнозвучный, пестрый міръ явленій порождается изъ движенія нѣмыхъ и темныхъ по себѣ силъ природы только внутри насъ, духъ вступилъ въ совершеннолѣтіе, съ тѣмъ чтобы постичь и опредѣлить самого себя, чтобы изъ требованій своего разума и своей совѣсти доказать безсмертіе и Бога.

Изъ-подъ обломковъ разлагающагося средневѣковья и его обычая пробиваются уже новые ростки жизни. Если на мѣсто прежняго строгоуставнаго чина не водворились теперь грубость и легкомысліе, причиной тому возрож-

деніе древности въ Италіи и реформація въ Германіи. Народная совѣсть возмутилась развратомъ духовенства, продажею папами за деньги грѣхоотпускныхъ листковъ; только покаяніе, только очищеніе собственнаго сердца, только принятіе душой Іисуса Христа и производимое тѣмъ обновленіе воли ведетъ къ примиренію съ Создателемъ. Ты самъ долженъ рѣшиться на это! говоритъ Лютеръ объ оправданіи; ни кто не можетъ заступить здѣсь насъ самихъ; поэтому ни какой угодникъ не долженъ стоять между нами и Богомъ или Христомъ, въ которомъ открылось намъ сердце Отца Небеснаго. Человѣчество можетъ освободиться отъ заклятія догмата и внѣшняго устава, если оно свяжетъ себя въ совѣсти навѣки съ правдой и добромъ; этимъ оно возвысится въ истинномъ существѣ своемъ и объединится съ вѣчнымъ, съ волею любви. Чтобы прояснить туманъ всеобщаго тогда броженья, какъ нарочно зажегся свѣтильникъ древности. Поэты и историки Эллады и Рима вывели напоказъ людей со всестороннимъ гармоническимъ образованіемъ, безъ клеймъ, наложенныхъ тѣмъ или другимъ сословіемъ, тѣмъ или другимъ родомъ занятій; философы учили искать и находить истину самостоятельною умственной работою, не стѣсняемою заранѣе обузой непререкаемыхъ догматовъ и уставовъ. Тутъ представлялось именно то, къ чему люди начали тогда стремиться,—гуманность, чистая человѣчность, и не въ видѣ грубаго натурализма, а въ формахъ благороднаго образованія и изящнаго нравообычая: оттого и прозвались „гуманистами" тѣ, кто старался всѣми силами пробудить древность и сдѣлать ее культурнымъ элементомъ новаго времени. И имъ, и реформаторамъ приспѣло на помощь изобрѣтенье книгопечатнаго искусства; благодаря ему сдѣлалось возможнымъ распространеніе письменности, и литература стала руководительницей народовъ. До какой степени оно располагаетъ славой, видно между прочимъ изъ того, что Америка получила имя не отъ настоящаго своего открытеля, а отъ описателя первыхъ въ нее путешествій.

Какъ религія нашла себѣ надежный пріютъ въ святилищѣ индивидуальнаго чувства, такъ точно и государство не захотѣло болѣе стоять подъ произволомъ Церкви и рѣшилось уряжать свѣтскія дѣла по собственному своему разумѣнію. Для него открылся въ Греціи и въ Римѣ образецъ, которымъ политики и правовѣды стали руководиться точно такъ же, какъ поэты руководились Гомеромъ и Гораціемъ, какъ ремесленники и художники подражали древнимъ формамъ въ утвари, постройкахъ и изваяньяхъ; вырываются изъ земли Лаокоонъ и Аполлонъ Бельведерскій въ то самое время какъ научаются изъ древней исторіи путямъ къ возвеличенію народовъ и къ надлежащему уряду въ общественномъ быту. При установленіи государственнаго единства наперекоръ сословнымъ привилегіямъ феодаловъ часто беретъ верхъ государь, сосредоточивая въ своихъ рукахъ всѣ отросли державной власти. Но съ другой стороны ветхій завѣтъ и евангеліе о дѣтскомъ равенствѣ людей передъ общимъ Отцомъ Небеснымъ также содѣйствуютъ въ этой борьбѣ противъ средневѣковой іерархіи основанію христіанскаго свободно-народнаго государства.

Человѣчество впрочемъ не только что низошло въ свою внутреннюю глубину и вызвало опять на свѣтъ божій свое прошлое; оно захотѣло стать по-

лучше, поприводьнѣе и во внѣшней природѣ; помимо фантазіи, населившей ее цѣлыми роями духовъ, помимо стараго преданія и свѣдѣній, пріобрѣтенныхъ только по наслышкѣ, выступало вѣдь и наблюденіе, трезвое, осторожное изслѣдованье. На первыхъ порахъ, въ эпоху преобладанія сердечности, это новое разсудочное направленіе шло еще обруку съ воображеніемъ и его безчисленными чудесами: астрологія переплеталась еще съ астрономіей, магія съ физикой; но вотъ открыли Новый Свѣтъ, обошли кругомъ всю Землю; даже сама она внесена уже въ хороводъ звѣздъ и вращается около солнца наперекоръ кажущейся очевидности и очень реальной инквизиціи, и эти побѣды мысли,—то-есть вѣрнаго наблюденія данныхъ явленій, и ищущаго законовъ, разгадывающаго всеобщій порядокъ разума, придаютъ силу и самостоятельность какъ тому, такъ и другому. Такимъ образомъ, въ связи съ математикой, строгой въ выводахъ и въ доказательствахъ, возникаетъ такъ-называемая опытная наука. Она изощряетъ глазъ въ двѣ противоположныя стороны телескопомъ и микроскопомъ, рѣшительно возстаетъ противъ схоластики, трудившейся надъ завѣтами стараго преданья, и становится твердою основой субъективности, которая скоро оперлась потомъ на увѣренность въ силу собственной мысли. Она пролагаетъ этимъ путь философіи помимо того поэтическаго вдохновенія, которое схватываетъ всю жизненную полноту въ единствѣ божественнаго начала, и помимо того мистическаго глубокомыслія, которое погружается въ вѣчное, чтобы непосредственно обрѣсти въ немъ все.

Если весна, какъ въ природѣ, такъ и въ исторіи взламываетъ ледъ обыкновенно только съ помощію бурь и шкваловъ, то сильная борьба при переходѣ изъ Среднихъ Вѣковъ къ новой эпохѣ отнюдь не должна казаться намъ странною; но нельзя не подивиться той безднѣ крупныхъ и богато надѣленныхъ личностей по всѣмъ рѣшительно частямъ, которыя явились теперь новымъ доказательствомъ того, что именно общій прорывъ индивидуальности на свѣтъ божій, ея освобожденіе и гармоническая выработка очевидно лежали въ вышней волѣ. Лютеръ и Колумбъ, Леонардо да-Винчи и Микель-Анджело, Дюреръ и Рафаэль, Макіавелли и Декартъ, Шекспиръ и Сервантесъ, Кромвель рядомъ съ Мильтономъ, Людовикъ XIV съ Мольеромъ, Джордано Бруно и Яковъ Бёме,—какъ изумительна ихъ даровитость, какъ разнообразна ихъ дѣятельность, и какъ все однакожь держалось на ихъ личной своебытности, которая является не столько образцомъ народнаго характера, какъ было это у великихъ людей древняго міра, сколько выходитъ вмѣстѣ спеціальностью, оригинальною особенностью своего собственнаго рода. Обо многихъ изъ нихъ благонадежные современники отзывались такъ, что человѣкъ былъ въ нихъ выше созданныхъ имъ произведеній.

Въ Средніе Вѣка художникъ стоялъ въ предѣлахъ своей школы и служилъ только Церкви исключительно; онъ трудился или изъ угожденья Богу, или изъ заработной платы, какъ цеховой ремесленникъ, такъ что часто даже и имя его оставалось неизвѣстнымъ. Теперь трудятся до̀ поту лица, до крайняго напряженія силъ ради безсмертія; демоническое славолюбіе доводитъ даже до блестящихъ преступленій; рядомъ съ героями стоятъ проходимцы, рядомъ съ готовымъ на смерть мученичествомъ является самое вѣтреное

легкомысліе, самое дерзкое безчинство. Субъективность находитъ себѣ твердую опору и вмѣстѣ крѣпкую узду—гдѣ въ совѣсти, а гдѣ въ чувствѣ чести. Человѣка возвышаетъ уже не рожденіе, а образованье: надо блюсти и доказать на дѣлѣ благородство своей души. Рабелѐ, основывая „орденъ свободной воли,“ говоритъ: Единственнымъ правиломъ было тамъ: дѣлай, что́ хочешь! потомучто у свободныхъ, благовоспитанныхъ людей есть природное побужденіе, подстрекающее ихъ къ добродѣтели и воздерживающее отъ порока: оно называется у нихъ честью. Все погибло, кромѣ чести, сказалъ поэтому Францискъ I послѣ несчастной битвы, отдавшей его въ плѣнъ врагу. Честь становится кореннымъ мотивомъ драмы у Испанцевъ, Шекспиръ же выступаетъ поэтомъ совѣсти. Сознаніе долга смѣшивается въ чести съ чувствомъ собственнаго достоинства, а послѣднее легко переходитъ въ себялюбье; тутъ не льзя обойдтись безъ внушеній совѣсти, какъ нравственнаго міропорядка, какъ божія голоса, раздающагося въ глубинѣ души. Но совѣсть должна независимо рѣшать и въ вопросахъ вѣры, и въ поступкахъ; а потому свобода совѣсти стала лозунгомъ для всѣхъ, кто стремился впередъ.

Наклонность къ индивидуализаціи, къ обособленію, расторгла и ту церковную связь, которая въ Средніе Вѣка тѣсно соединяла архитектуру, пластику и живопись. При всесторонней даровитости, часто одинъ и тотъ же человѣкъ былъ мастеромъ на всѣ три искусства, но онъ занимается каждымъ по себѣ. Тутъ только пластика становится совершенно безцвѣтною, а живопись вполнѣ овладѣваетъ своими средствами, достигаетъ гармоніи колорита, развиваетъ свѣтотѣнь во всемъ ея очарованіи. Съ этимъ входитъ въ живопись словно уже звуковой, музыкальный какой-то моментъ; особенно въ Италіи достигаетъ она той всемірноисторической высоты, до какой въ Греціи доходила пластика, и остается верховоднымъ искусствомъ не только для архитектуры и ваянія, но также и для искусственно-романтическаго эпоса поры Возрожденья. Противоположность жизненныхъ началъ, историческая борьба ведетъ въ поэзіи неизбѣжно къ драмѣ; но послѣдняя остается только зрѣлищемъ, расчитана на глазъ, не на чтеніе, а потому и здѣсь опять преобладаетъ живописность: человѣчество вообще жаждетъ еще созерцанія (хочетъ прежде насмотрѣться); ему надо имѣть осязательно передъ глазами даже и интимность сердечныхъ чувствъ, даже и задушевную жизнь характеровъ, тогда какъ ухо вслушивается въ звукъ и въ слово. Полная могущества, Испанія становится во главѣ католицизма, а Англія предводитъ протестантизмъ. Въ обѣихъ этихъ странахъ драма развертывается хотя и не безъ античныхъ вліяній, однако на своенародной почвѣ и въ національномъ вкусѣ, тамъ и здѣсь. Съ самаго начала народная пѣсня и учено-искусственная поэзія гуманистовъ выступаютъ рядомъ: задача здѣсь стало-быть та, чтобы привесть оба элемента во взаимное сопроникновеніе. У Романовъ, и прежде всего у Итальянцевъ, перевѣсъ на сторонѣ искусства Возрожденія, на сторонѣ чутья формальной красоты; у Германцевъ—на сторонѣ своеобразной природы, реформаторскаго духа, характерной истины. Когда повелительнаго положенія въ Европѣ достигла Франція, литература ея обнаружила новый элементъ раціональности и ясности въ противоположность романтической фантастикѣ; ея трагедія отливаетъ современное содержаніе въ форму прошлаго, но выигрываетъ этимъ мѣру и единство, а за ней слѣдуетъ потомъ характерная комедія,—классическая вещь

въ настоящемъ значеніи слова. Какъ государственное единство и королевская власть опредѣляютъ собой народную силу во Франціи, такъ въ томъ же смыслѣ служитъ тамъ общественной жизни литература, и она естественно принимаетъ отъ этого чопорный, дворскій отпечатокъ. Въ Англіи одерживаетъ верхъ свобода: Мильтонъ научно выводитъ слѣдствія протестантизма для политики, и поэтически высказываетъ міросозерцаніе реформаціонной эпохи; но дѣлаетъ это въ стилѣ, образованномъ Возрожденіемъ.

ГУМАНИЗМЪ И УЧЕНОЕ СТИХОТВОРСТВО.

Отцы Церкви, такъ же какъ потомъ и схоластики, заняли у античнаго образованія все то, что́ могли употребить на пользу христіанскихъ ученій; средневѣковью не доставало ни историческаго смысла, ни критики; оно схватывало вещи живымъ чувствомъ, но не умѣло разсмотрѣть ихъ порознь отъ своихъ ощущеній: вещи были для него важны не сами по себѣ, и какъ оно ни гдѣ не различало сказаній и былинъ отъ исторіи, такъ точно и грекоримскій міръ сливался въ его понятіяхъ съ духовными догматами и съ рыцарскими формами жизни въ какую-то туманную картину. Но въ Италіи глазамъ подростающихъ поколѣній зодческія сооруженія древности представали въ такихъ колосальныхъ развалинахъ, да и словесное разумѣніе латинскихъ поэтовъ и мыслителей было тамъ сравнительно такъ легко, что уже Дантъ взялъ въ проводники себѣ Виргилія, а Петрарка могъ дѣйствовать прямо для пробужденія отдаленной старины. Между тѣмъ сами Римляне вездѣ указывали на эллинскіе образцы, и начиная съ первымъ десятилѣтіемъ 15-го вѣка, съ легкой руки Эммануила Хризолора (умершаго въ 1415-мъ г.), греческіе ученые стали пріѣзжать въ Италію, еще больше вслѣдствіе вызововъ, нежели всилу турецкихъ утѣсненій, и только теперь стало ясно, что дряхлая Византія собирала и хранила сокровища древней мудрости и древняго искусства для жаждущей знанія и полной творческихъ силъ западной молодежи. Съ изученіемъ языковъ, въ томъ числѣ и латинскаго, который для возстановки въ первобытной чистотѣ приходилось отрывать изъ-подъ средневѣковой варваризаціи, съ собираніемъ книгъ въ цѣлыя богатыя библіотеки, соединялось стремленіе сличать рукописи для установки правильнаго и понятнаго текста; тутъ пробудилась критика, сначала въ примѣненіи къ частностямъ, а потомъ и къ цѣлому, такъ-какъ въ противоположность прежней родной поэзіи и мысли выступило теперь нѣчто совсѣмъ новое, оригинальное, и явилась возможность измѣрять одно другимъ, оцѣнивать по сравнительному достоинству каждое въ своемъ родѣ. Правда, что при этомъ выглаживали, возста-

новляли и дополняли посвоему древнихъ авторовъ, точно такъ же какъ и новонаходимыя статуи, потому что эстетическое наслажденіе значило тогда больше нежели строго-историческая вѣрность.

Изобрѣтеніе книжной печати способствовало распространенію произведеній древней и новой письменности и дѣлало ихъ такимъ образомъ всеобщимъ достояньемъ. Мѣсто оратора и слушателя заступалъ съ каждымъ днемъ болѣе писатель и читатель, не стѣсняемые уже оба ни мѣстомъ, ни временемъ; и если этимъ какъ будто бы отодвигалась на задній планъ личная дѣятельность, за то болѣе легкія и быстрыя средства сообщенія открывали ей новыя сферы и новые совсѣмъ пути. Читатель самодѣятельнѣе слушателя, — онъ незамѣтно привыкаетъ къ внутренней работѣ мысли; и если съ незапамятныхъ временъ на умъ и чувство народа преимущественно дѣйствовало изобразительное искусство, если даже въ первой половинѣ 16-го столѣтія, когда человѣчество все еще опиралось болѣе на созерцаніе и наглядку, живопись увѣнчалась своими блистательнѣйшими тріумфами, то по крайней мѣрѣ вслѣдъ за тѣмъ начала выдвигаться впередъ наука, и не образъ, а уже слово пріобрѣтало все болѣе и болѣе вліянія. Благодаря печати сдѣлалось возможнымъ какъ бы созывать на большой народный сходъ всѣхъ образованныхъ, гдѣ бы они себѣ ни жили, и разсуждать передъ ними объ общественныхъ дѣлахъ; на мѣсто античныхъ городскихъ республикъ и на ряду съ тѣснѣйшимъ общиннымъ бытомъ стало, благодаря этому, свободное народное государство, и получило преобладающую силу общественное мнѣніе. Конечно, на первыхъ порахъ высшій слой ученаго образованія рѣзко выдѣлился изъ толпы народной; но онъ не былъ уже замкнутою кастой или цехомъ, а лишь умственною аристократіей, которая каждому открываетъ въ себя доступъ, которая укрѣпляется и освѣжается тѣмъ, что, воспитывая и облагороживая народъ, охотно принимаетъ его въ среду свою.

Сначала хотѣли ознакомиться съ древностью только изъ-за нея самой, радоваться ея великолѣпіемъ, очищать преданіе отъ вкравшейся въ него искажающей порчи; но потомъ старались устроить по свѣтлому образцу ея и складъ собственнаго своего быта, урядить свою собственную дѣятельность, и постичь всю жизнь человѣчества какъ одну цѣльную совокупность. Тогда, мало уже было пріобрѣсть извѣстную сумму свѣдѣній, жить ими такъ-сказать изо дня въ день; надлежало связать настоящее съ прошедшимъ, сознательно стать среди развитія тысячелѣтій, вступить въ прямую связь съ героями и мудрецами древности. Такъ начали понемногу доходить до полнаго уразумѣнія исторіи и культурнаго организма; понимать единство въ постепенномъ его развитіи. Тутъ вполнѣ выяснилось безсмертіе, вѣковѣчная образовательная сила помысловъ и разъ навсегда добытыхъ, вполнѣ естественныхъ, то-есть соотвѣтственныхъ имъ формъ.

Выступивъ изъ-подъ средневѣковаго авторитета, человѣчество нуждалось въ руководствѣ, и нашло его въ классической древности; оно взяло выработавшійся тамъ природный идеалъ въ образецъ для устроенія себѣ свободной, свѣтлой и прекрасной жизни, для того чтобъ развернуть и завершить идеалъ своихъ собственныхъ задушевныхъ чувствъ въ такой же отчетливой и ясной формѣ; оно нашло готовые образцы политическаго величія и національной

независимости, государства, не управляемаго и не стѣсняемаго жреческою кастой, уряжавшаго напротивъ мірскія дѣла здравомысленно и правомѣрно,— нашло образецъ философіи, не думавшей на основаніи догматическихъ нормъ излагать вполнѣ готовую и прямо только унаслѣдованную истину, а напротивъ самостоятельно искавшей истины, съ тѣмъ чтобы утвердить ее на прочныхъ основахъ. Тутъ было на что опереть свою мысль и волю человѣчеству, боровшемуся противъ іерархическаго гнета, и понятно, какъ, минуя цѣлые вѣка омраченія, оно стремилось связать открытія и идеи настоящаго непосредственно съ тѣмъ свѣтомъ, который озарялъ Грековъ и Римлянъ. Такимъ образомъ, на ряду съ Церковью возникла для всего Запада новая атмосфера образованія, и Италія стала въ третій разъ во главѣ европейской культуры; что выработала у себя Флоренція, какъ нѣкогда Аѳины, то нашло себѣ не только радушный пріемъ, но на этотъ разъ—и высшее художественное завершеніе, въ Римѣ: Римъ Браманта, Микель-Анджело, Рафаэля могъ смѣло стать обруку съ Римомъ Цезаря и Григорія VII-го.

При волнистомъ, то вздымающемся, то ниспадающемъ ходѣ исторіи, которая идетъ къ своей цѣли, ни мало не минуя крайностей, разумѣется не обошлось и безъ чрезмѣрной перецѣнки древнихъ: подчасъ не признавались или забывались блага собственной жизни, ни во что вмѣнялись преимущества и тяжкія пріобрѣтенія христіано-германскаго средневѣковья, такъ что не одинъ ростокъ своенароднаго искусства былъ затертъ или подавленъ антикварною искусственностью, и только новѣйшее время разрѣшило уже задачу оказать должную справедливость и первому тысячелѣтію, протекшему по разгромѣ Рима великимъ переселеніемъ народовъ. Между тѣмъ, не только Микель-Анджело и Рафаэль завершили, опираясь на антикъ, оригинальность своего генія; Аріостъ, Сервантесъ и Шекспиръ также сохранили всю своеобразность народившагося теперь духа, а 18-й вѣкъ пробилъ стѣну чопорнаго Возрожденія во Франціи и въ Германіи и здѣсь именно достигъ классичности въ настоящемъ смыслѣ слова. Мало того: въ 15-мъ еще вѣкѣ какой-нибудь Пико Мирандольскій указываетъ уже на науку и на истину всѣхъ странъ и всѣхъ временъ; Арабы и схоластики заодно говорятъ его устами: Мы будемъ жить, но не въ школахъ буквоѣдовъ, а въ кругу тѣхъ мудрецовъ, которые не спорятъ объ андромахиной матери и о сыновьяхъ Ніобы, а вникаютъ въ глубочайшія основы божескихъ и человѣческихъ вещей, и свѣтъ увидитъ тогда, что и у варваровъ былъ свой геній, если не на языкѣ, такъ по крайней мѣрѣ въ сердцѣ.

Итакъ въ Италіи на ряду съ духовнымъ образованіемъ впервые выступило мірское. Поборники его прилѣпились къ древнимъ героямъ, поэтамъ и философамъ съ такимъ же точно восторженнымъ почитаніемъ, какое оказывалось прежде мученикамъ и святымъ. Они овладѣли школами и университетами; побуждаемые общимъ тогда броженіемъ, ходили изъ края въ край въ видѣ странствующихъ учителей, и дѣйствовали въ званіи наставниковъ у богачей и вельможъ Противопоставляя схоластикѣ и богословскому ея авторитету чисто-человѣческое, гуманное начало, они прозвали себя гуманистами; такъ-какъ благодаря знанію античныхъ языковъ они угораздились писать полатини стихами, то слыли также и за поэтовъ, и въ этомъ качествѣ придавали

большой вѣсъ чистой классичности выраженія и изяществу формы. Такимъ образомъ они были не только что учителями или странствующими виртуозами краснобайства, не только старались превзойдти одинъ другого, проливая вмѣсто крови ручьи чернилъ, но выступали также и въ общественныхъ дѣлахъ ораторами городовъ или государей, или сочиняли политическіе памфлеты,—начиная хоть съ Энея Сильвія, который сперва защищалъ религіозную свободу и права церковныхъ соборовъ, а потомъ сталъ за папскія притязанія и проложилъ себѣ этимъ путь къ тіарѣ,—и вплоть до Мильтона, который вѣрой и правдой помогалъ Кромвелю, непоколебимо стоялъ за дѣло народа, и наконецъ, ослѣпши на службѣ этому дѣлу, сталъ эпическимъ поэтомъ Англіи.

Возрожденіе древности нашло себѣ средоточіе и идеальное освященье въ Академіи Неоплатониковъ, во Флоренціи. Здѣсь богатые граждане дѣлали дома свои пріютомъ ученыхъ, здѣсь царственный купецъ Козма Медичи сталъ во главѣ государства благодаря тому, что покровительствовалъ искусству и наукѣ, сдѣлался какъ Периклъ любимымъ вождемъ своего народа и далъ блистательный ходъ его образованію; художники пріобрѣтали глубину и ясность мысли, а мыслители, любовью къ красотѣ достигали того возвышенія души къ божественному, какого требуетъ отъ философіи Платонъ. За послѣдняго уже ратовали въ Италіи Гемистій Плеоонъ и Виссаріонъ (по западному Бессаріонъ), и одушевляемый ими Козма хотѣлъ возобновить лучшую часть древности, не отступаясь однакожь и отъ современнаго ему міра, подобно тому какъ искусство научилось теперь соединять задушевность христіанскаго настроенія съ пластическимъ изяществомъ античной формы. Фицинъ (Фичино) сталъ переводчикомъ, объяснителемъ и разработчикомъ Платона, и подобно тому какъ послѣдній умѣлъ сочетать важную мощь мысли съ поэтическимъ пареніемъ и благороднымъ строемъ чувствъ, такъ новая жизнь должна была выйдти плодомъ новаго ученія, и полная фантазіи флорентійская молодежь заключала союзъ дружбы у алтаря, передъ которымъ священствующій Фицинъ сближалъ и соединялъ Евангеліе съ идеями древнихъ Грековъ. Богъ разумѣлся здѣсь верховнымъ благомъ, творческимъ единствомъ духа, раскрывающагося въ царствѣ идей, образующаго по нимъ вселенную и присущаго ей вездѣ и повсемѣстно; любовь называлась возвращающимся въ себя лучомъ изящества, который свѣтя изъ сердца божія изливается въ міръ тѣлесный, плѣняетъ въ немъ зрителя чарами красоты и оттуда возноситъ его опять къ духовной первобытности. Этотъ взглядъ приводитъ въ восторгъ внука Козмы, Лоренцо Великолѣпнаго, и передъ сушью схоластическаго догматизма онъ дѣйствительно былъ чѣмъ-то вродѣ нѣмецкой мистики; подобно ей, онъ и донынѣ служитъ основою тому новому складу религіи, который реформація осуществила только наполовину, но который освѣщалъ и согрѣвалъ великихъ художниковъ Италіи, когда они создавали свои безсмертныя произведенья. Не въ лонѣ Церкви, а рядомъ съ ней, путемъ гуманнаго образованія, благородные умы Италіи достигли той свободы, которая по сю сторону Альповъ завоевана была для народа Лютеромъ и Цвингли. Дополненіемъ этому неоплатонизму служила правоучительная проповѣдь Савонаролы. Въ своихъ собственныхъ стихотвореніяхъ Лоренцо высказываетъ сильно и напрямикъ чистѣйшій ѳеизмъ,—ученіе о присущемъ міру Богѣ, который самосозна-

тельно завершается въ царствѣ свободныхъ духовъ, то-есть душъ или умовъ. Многосторонній этотъ человѣкъ не только что пѣлъ петрарковскіе любовные сонеты, не только изображалъ съ веселымъ юморомъ своихъ товарищей въ томъ „Пиру,“ готовясь къ которому Піовано Арлотто ищетъ напередъ утраченной своей жажды, и для этого обвѣшивается сушенымъ мясомъ, сыромъ, сардинками и сельдями, которыя отвариваетъ въ своемъ собственномъ поту,— Лоренцо славилъ въ гимнахъ и молитвахъ Единаго, который вмѣстѣ все и вся, чей вѣковѣчный законъ уряжаетъ и природу и міръ духовъ въ дивный космосъ; кѣмъ все движется и въ комъ все находитъ себѣ покой; мы познаемъ и любимъ его во всемъ благомъ и прекрасномъ, потому что онъ все создаетъ изъ себя по своему образу. И земля, и волнующееся море, и шумящій воздухъ, всѣ должны внимать человѣку, потому что онъ—истинный голосъ и глашатай вселенной, въ центрѣ которой онъ поставленъ съ тѣмъ, чтобы возводить опять все къ его первоначалу. Въ одномъ мыслительномъ стихотвореніи Фицинъ излагаетъ у него Платоновскую философію въ полномъ согласіи съ христіанствомъ. Душѣ говоритъ онъ даны два крыла, чтобы подняться къ небесамъ и слиться воедино съ Богомъ,—разумъ и любовь:

Познавая, душа собираетъ вѣчнаго Бога
Въ одну свѣтозарную мысль,
Но при этомъ неизбѣжно ограничиваетъ его своими собственными предѣлами;
А любя, расширяется она до безмѣрности
Сама вполнѣ отдается безконечному
И находитъ въ немъ истинное свое блаженство.

Когда другъ Рафаэля, графъ Бальтазаръ Кастильоне, описываетъ совершенно свѣтскаго человѣка, который, будучи самъ знатокомъ и поборникомъ искусства и науки, обращаетъ въ художественное произведеніе свою собственную жизнь,—на насъ вѣетъ изъ его книги еще дыханіемъ неоплатоновской академіи, и мы переносимся въ ту атмосферу, гдѣ развернулся высшій цвѣтъ живописи; онъ говоритъ: „Любовь вѣдь не что иное какъ жа„жда обладать красотой. Красота рождена Богомъ, она—кругъ, котораго „центромъ благость; и какъ нѣтъ круга безъ средоточія, нѣтъ безъ благости „и красоты. Прелесть цвѣта служитъ дереву порукою за превосходное ка„чество плода: такъ въ изяществѣ и граціи тѣла высказывается благород„ство души человѣческой. Всему, что ни есть въ мірѣ, высшимъ убранствомъ „служитъ красота; это—побѣдное знамя души, когда, причастная боже„ственному, она небесной своей силою покоряетъ земную природу и пронизы„ваетъ тьму тѣлеснаго міра лучами свѣта своего всю насквозь.“

Изъ числа дворовъ, блиставшихъ новопробужденнымъ изученіемъ древности, особенно отличались неаполитанскій, благодаря Альфонсу Великому, и урбинскій, благодаря герцогу Федериго; нѣкоторые папы были на столько свободны отъ предубѣжденія, что также искали своей славы въ обогащеніи Ватиканской библіотеки, и Лаврентій Валла своимъ сочиненіемъ о подложномъ дарѣ Константина (Великаго) могъ уже распространить новорожденную критику и на церковно-историческіе предметы.* Левъ X, изъ рода

* Что не во всѣхъ европейскихъ государствахъ допускается и до сихъ поръ.
Прим. перев.

Ме́дичи, велъ блестящую и веселую жизнь въ кругу новолатинскихъ поэтовъ, но безъ серьёзнаго благородства и пробавляясь больше легкомысленными шутками. Впрочемъ темныя эти стороны обнаруживалъ гуманизмъ въ Италіи и вообще: многіе умы, освободясь отъ церковныхъ уставовъ, неудержно предались всѣмъ чувственнымъ наслажденіямъ язычества и хотѣли заявить свободу свою даже и тѣмъ, что нагло отвергали нравственные законы. Суетное самообожаніе, подлая лесть къ знатнымъ, бранчивое презорство къ товарищамъ по занятію, скоро уронили ихъ въ глазахъ свѣта, тогда какъ по сю сторону Альповъ звѣзда гуманизма взошла съ новымъ и болѣе прочнымъ сіяніемъ.

Николай Кузанскій или Кусскій (изъ Куса, на Мо́зелѣ) пріобрѣлъ въ Италіи то образованье, которое дало ему возможность перевести схоластику къ философіи новой эпохи. Какъ древле у Пиѳагора, къ которому онъ примыкаетъ также своимъ математико-естествовѣднымъ изслѣдованіемъ и своей мистикою чиселъ, находимъ мы у этого геніальнаго человѣка зародышъ того міра мысли, который ростетъ и развертывается теперь въ-теченіе цѣлыхъ вѣковъ. Подъ жесткою и колючей еще оболочкой схоластики лежитъ тутъ благородное зерно правды; какъ у нѣмецкихъ живописцевъ, всравненіи съ итальянскими, меньше чувства формальной красоты, но зато больше глубины и рѣзкой характеристики, такъ точно и у этого мыслителя сравнительно съ неоплатоновской академіей. Онъ видитъ уже общую коренную истину во всѣхъ религіяхъ, и вездѣ настаиваетъ на общемъ единствѣ, на дѣятельномъ и живомъ единеніи между собой крайнихъ противоположностей. Богъ, говоритъ онъ, единое безконечное, котораго не льзя мысленно представить себѣ ни больше, ни меньше, и которое поэтому всего болѣе и всего менѣе въ одно и то же время. Въ немъ лежитъ возможность всѣхъ вещей, которыя мы тогда только и познаемъ въ истинномъ смыслѣ, когда уразумѣваемъ ихъ въ связи съ верховнымъ и первымъ бытіемъ. Міръ видимый—явленіе незримой сущности. Въ немъ нѣтъ двухъ о́собей, одна другой равныхъ, потому что въ каждой цѣлое осуществлено иначе, на различный какой-нибудь ладъ. Такъ и каждая составная часть представляетъ въ себѣ цѣлое, и состоитъ въ тѣснѣйшей связи со всѣми прочими его частями; все же всовокупности образуетъ стройную міровую систему. Множественность отнюдь не призракъ, не марево; различныя существа отнюдь не мгновенно вздымающіяся и падающія, образующіяся и расплывающіяся опять волны ровнаго по себѣ моря; напротивъ, всеединая причина развертывается въ многоразличныхъ подлинныхъ и дѣятельныхъ единицахъ или о̀собяхъ, изъ которыхъ каждая имѣетъ опредѣленную свою дѣятельность и сообразно ей занимаетъ опредѣленное свое мѣсто въ общемъ организмѣ. Каждое отдѣльное существо чуетъ и познаетъ то что̀ въ немъ есть, а все прочее извѣстно ему только такъ, какъ оно въ немъ отражается; мы не можемъ выйдти изъ себя самихъ; то что̀ человѣкъ подмѣчаетъ и познаетъ, то представляется ему человѣчески, одѣтое въ его же сущность и форму. Но не присуще ли каждой единичности всецѣлое, хотя бы и извѣстнымъ, ограниченнымъ только образомъ? Такъ умъ, въ своемъ самопознаніи, постигаетъ вселенную и Бога, чей она образъ; и вся наша пластическая дѣятельность, всѣ наши представленія не что иное какъ открытіе тѣхъ кладовъ знанія, которые самъ Богъ заложилъ

намъ въ сердце.—Я прежде намекалъ уже на то, что Бруно Поланскій коренится въ Николаѣ Кусскомъ, а Лейбницъ примыкаетъ за тѣмъ прямо къ Бруно тою мыслію, что единый Богъ раскрывается въ системѣ единицъ, которыя вовсе не безкачественные атомы, а напротивъ полны такой безконечной жизненности, что понастоящему есть все во всемъ. Робертъ Циммерманъ недавно провелъ эту мысль въ подробностяхъ и прекрасно при томъ замѣтилъ: Историку, слѣдящему за ходомъ мыслей въ духовной жизни человѣчества, какъ иной слѣдитъ за развитіемъ народовъ во внѣшнемъ ихъ быту, въ высшей степени отрадно подсмотрѣть, что среди страшной сумятицы тѣснящихъ и смѣняющихъ другъ друга взглядовъ все-таки не гибнетъ настоящій перлъ истины, и подобно тому какъ изъ морского дна, не смотря на бурный прибой волнъ, возникаетъ стволъ коралла, къ которому лѣпятся потомъ вѣтка за вѣткой, такъ точно и на деревѣ познанія, не смотря на безъчисленныя заблужденья, листокъ появляется за листкомъ, хотя въ тихомъ, незамѣтномъ, но тѣмъ не менѣе постоянномъ развитіи.

Въ Италіи же учились Агрикола, Цельтесъ, Рёйхлинъ, чтобы сдѣлаться потомъ преобразователями обученія въ Германіи, и если мы назовемъ здѣсь имена Меланхтона и Цвингли, то выскажемъ этимъ вмѣстѣ и тотъ важный фактъ, что обновленіе древности было тѣсно связано съ очищеніемъ церковныхъ ученій на основаніи библіи и съ освобожденіемъ изъ-подъ ига іерархической власти папъ. Меланхтонъ началъ профессуру свою въ Виттенбергѣ лекціями объ апостолѣ Павлѣ и объ Иліадѣ; здѣсь мы видимъ обращеніе религіи и науки къ благороднѣйшимъ источникамъ, соединеніе гуманизма съ богословіемъ; онъ гордился тѣмъ, что сталъ образователемъ начальныхъ учителей для новыхъ среднихъ школъ въ нѣмецкихъ городахъ, и получилъ почетное прозвище наставника Германіи, praeceptor Germaniae; онъ почиталъ цѣлью своей жизни очистить науки и способы преподаванія отъ схоластическаго хлама съ помощью простой и здравой философіи, опирающейся на изученіе древнихъ, и помогалъ Лютеру при переводѣ библіи обильнымъ запасомъ своихъ свѣдѣній. Подымавшееся теперь среднее сословіе жаждало свѣта и свободы; струя свѣжаго движенія охватила весь народъ вначалѣ 16-го вѣка; „любо-дорого было жить", писалъ Гуттенъ. Одно рейнское общество составилось тогда около Іоанна фонъ-Дальберга; въ Нюрнбергѣ такимъ одушевляющимъ средоточіемъ явился Вилибальдъ Пиркгеймеръ, и государственный дѣлецъ, и поборникъ науки вмѣстѣ; безпрерывная переписка и дѣятельность странствующихъ гуманистовъ распространили сѣть постоянныхъ связей отъ самыхъ Альповъ вплоть до́ моря. Гохъ и Вессель заложили на основѣ Евангелія начало самостоятельнаго библейскаго богословія; главу Церкви видѣли они не въ папѣ, а въ Іисусѣ Христѣ, и требовали всеобщаго священства.

Эразмъ и Рёйхлинъ прослыли глазами Германіи. Первый, въ высшей степени тонкій умъ, умѣлъ и поучать, и занимать въ то же время, умѣлъ дать людямъ науки критическое изданіе Новаго Завѣта и позабавить народъ насчетъ дури схоластиковъ своей иронической „Похвалою глупости". Онъ очень хорошо зналъ, что религія состоитъ не во внѣшнихъ обрядахъ, что она глубоко-внутреннее чувство и убѣжденіе; но у него не хватило мужества стать за правду преобразователемъ, и когда борьба загорѣлась нешутя, онъ робко

прикрылся системой постоянныхъ колебаній, какъ знатный баловень свѣта, какъ придворный ученый, равнодушно смотрѣвшій на народъ, если судить его строго, какъ дѣлали Гуттенъ и Лютеръ, но конечно извиняемый тѣмъ, что онъ не видалъ ни какой пользы для дѣла образованія ни въ революціонной запальчивости, ни въ богословскихъ препирательствахъ и догматическихъ перебранкахъ, почему отвернувшись отъ всего этого и предался вполнѣ ученымъ занятіямъ. Рейхлинъ былъ человѣкъ съ болѣе глубокимъ чувствомъ; опытный въ правахъ политикъ и вмѣстѣ ученый, восторженно преданный платоновско-восточной мудрости, свѣдущій притомъ и въ еврейскомъ языкѣ; онъ, какъ защитникъ Евреевъ противъ направленнаго на нихъ и книги ихъ гоненія, вовлеченъ былъ въ борьбу съ Гогстратеномъ въ Кёльнѣ и его многочисленными приверженцами, вездѣ чуявшими ересь. Тутъ на помощь ему подоспѣли юные друзья, подъ водительствомъ Ульриха фонъ-Гуттена и Кротуса, и написали тѣ безцѣнныя „Письма темныхъ людей", гдѣ вся ограниченность и подлость тогдашняго поповства обличала сама себя уморительной кухонной латинью, тогда какъ Пиркгеймеръ, въ свою очередь, защищалъ Рейхлина съ серьёзнымъ достоинствомъ. Гуттенъ просто ликовалъ: „Послѣ долгой слѣпоты „Германія наконецъ прозрѣла: у насъ крѣпнутъ искусства, преуспѣваютъ „науки; варварство изгнано, и умы пробуждаются вполнѣ. Тюрьма разбита „въ дребезги, копье брошено, и воротиться уже невозможно. Я подамъ „темнымъ людямъ веревку повѣситься; побѣда за нами!" Гуттенъ писалъ латинскія рѣчи и разговоры; но это было не пустое точенье фразъ: огненныя слова его требовали права и возмездія противъ царственнаго убійцы и притѣснителя народа, а блестящее сатирическое остроуміе такъ и клеймило упадокъ Церкви, высасываніе Германіи Римомъ и его клевретами, противорѣчія папства съ библейскимъ христіанствомъ и въ жизни и въ ученіи. Проснись ты, благородная свобода! было его девизомъ. Онъ обращался и къ государямъ и къ рыцарямъ, къ горожанамъ и къ крестьянамъ: всѣ сословія благородны; всѣ, выдѣлившись изъ толпы разбойниковъ и монополистовъ, должны подать другъ другу руку противъ папства и чужеправія, и добиться счастья на службѣ правдѣ въ свободномъ наконецъ отечествѣ. Изъ „пріюта справедливости", Эбернбурга, повсюду разлетались гуттеновы листки; изящные латинскіе стихи замѣнилъ онъ народною нѣмецкой риомою и подсказалъ слѣдующую присягу молодежи:

Von Wahrheit ich will nimmer lan!
Das soll mir bitten ab kein Mann,
Auch schafft zu stillen mich kein Wehr,
Kein Bann, kein Acht, wie fast und sehr
Man mich damit zu schrecken meint;
Wiewohl meine fromme Mutter weint,
Dasz ich die Sach hätt' gefangen an,
Gott wöll' sie trösten, es musz gahn,
Und sollt es brechen auch vorm End,
Wills Gott so mags nit werden gewendt,
Drum will ich brauchen Füsz' und Händ'.
Jch hab's gewagt!

Я никогда отъ правды ни на шагъ!
И чтобъ я дѣйствовалъ не такъ,
Ни кто, ни что склонить меня не властно,—
Церковный, ни мірской запретъ,

Хоть часто имъ меня пугаютъ очень гласно,
Что поднялъ я пустое, ложь и бредъ,—
Пусть плачетъ матушка, утѣшь ее Создатель,
А дѣло все-таки пойдетъ своимъ путемъ.
Положимъ, счастіе подчасъ для насъ предатель,
Но Богъ захочетъ,—кончитъ все добромъ.
Я жь буду дѣйствовать руками и ногами.
Куда ни шла! Валяй же на проломъ!

Умереть я готовъ, только не подслужничать, да и Германію не могу видѣть въ рабствѣ! воскликнулъ Гуттенъ, и вслѣдъ за тѣмъ онъ и Зикингенъ, занесши мечи, погибли истинно-трагическими героями; они слишкомъ смѣло прикинули народу мѣрку своего собственнаго одушевленія и ринулись въ битву прежде чѣмъ онъ пошелъ за ними.

Вторая половина 16-го вѣка не довершила того, что̀ начала первая: свободное образованіе, стремленіе двинуться впередъ, попалось въ сѣти догматическихъ формулъ, гуманистическая ученость стала на службу богословской полемики. Но они все же остались средствами для воспитанія молодежи, которымъ овладѣли впрочемъ и іезуиты съ своей стороны; такъ подготовилось втиши обширное поле для высшихъ стремленій духа въ грядущія столѣтія.

Совсѣмъ не то вышло во Франціи. Тамъ Возрожденіе началось не снизу, не съ народа; государская власть была уже такъ верховодна и сильна, что надо было напередъ королю Франциску I-му призвать новую науку, новое искусство къ своему двору, призвать и взлелѣять. Только тогда отличные протестантскіе и католическіе ученые принялись соперничать другъ съ другомъ въ расширеніи знакомства съ древностью и обработывать основанную на этомъ литературу; тогда школы стали преимущественно озабочиваться тѣмъ, чтобы изощрять разсудочный смыслъ чистою и прикладною математикой, имѣя въ то же время въ виду и практическія пользы жизни. Дюшатель сдѣлалъ изъ Парижа настоящій пріютъ наукѣ о древности, а Постель заложилъ для нея превосходныя собранья; Гильіомъ Бюде, потомъ Тюрнбёфъ, Ламбенъ и Мюре, далѣе Скалигеры и Этьенны, а также Казавбонъ и Сомезъ (Сальмазій) изъ Женевы, блистали какъ лучезарныя звѣзды филологіи и столько же повліяли на ученую литературы Европы, какъ и на французскую беллетристику. Соединеніе филологіи съ юриспруденціей дало возможность изучать римское право въ подлинныхъ его источникахъ и уразумѣть въ связи съ исторической жизнью древнихъ; а это повело опять къ тому, что, за мѣсто прежняго поэтически-идеальнаго его образа, стало распространяться реальное пониманіе этого права, и слѣдовательно, кромѣ фантазіи, кромѣ наслажденія изящнымъ, вызваны были къ дѣятельности еще и трезвый разсудокъ, способность критическа̂го разысканія.

Въ Англіи со временъ Елисаветы не только высшій, но и средній классъ народа близко освоился съ древнею поэзіей и исторіей путемъ переводовъ, а изученіе древней литературы осталось и донынѣ главнымъ средствомъ образованія для молодежи, стремящейся къ высшему положенію въ той средѣ, гдѣ даже государственные люди посвящаютъ свои досуги поэтамъ и мыслителямъ Эллады и Рима, и украшаютъ свои рѣчи ихъ выраженьями.

Духовную работу Италіи восприняла и повела дальше Франція; когда же она потомъ оттолкнула отъ себя вмѣстѣ съ протестанствомъ многія изъ лучшихъ своихъ силъ, онѣ нашли себѣ главный пріютъ въ Голландіи. Городъ Лейденъ, за геройски-мужественную оборону противъ испанской осады, испросилъ себѣ право открыть университетъ, и въ 1594-мъ году пригласили туда Іосифа Скалигера, который съ прилежаніемъ истиннаго генія постигъ уже науку древности, какъ одно связное въ себѣ цѣлое. Юстъ Липсій и Гуго де-Гроотъ (Гроцій) пошли путемъ его далѣе, пока многознайство и мелочничество не отчуждили мало по малу школу отъ жизни, которая находила въ ней сначала дѣйствительное образованіе. Гуго Гроцій изобразилъ въ латинскихъ стихахъ искупительную смерть Іисуса, и на основаніи новой исторической науки написалъ свой знаменитый трудъ „О правѣ мира и войны;" изреченія Библіи, равно какъ и государственныхъ людей Греціи и Рима, становятся здѣсь путеводною звѣздой современности, которой борьба за свободу видитъ себѣ образецъ въ подвигахъ древнеклассическихъ народовъ.

Мы подлинно восхищаемся только тѣмъ, что̀ намъ близко по природѣ, что поэтому хватаетъ насъ за̀ сердце и невольно къ себѣ привлекаетъ; оттого и хочется намъ это воспроизвести, оттого, когда дѣйствительно пробудился геній древности, чары античной поэзіи такъ и тянули гуманистовъ писать латинскими стихами. Конечно, у огромнаго большинства стихотворство это не шло дальше школьныхъ упражненій, но у истинно-даровитыхъ мастеровъ насъ радуетъ „чудный отголосокъ античнаго пѣснопѣнія." Многіе вживаются и вчитываются въ складъ чувствъ и въ способъ изложенія какого-нибудь любимаго поэта дотого, что дѣйствительно отражаютъ въ себѣ ходъ его риомовъ, всѣ обороты его слога: какой-нибудь Бальде, напримѣръ, хотѣлъ бы жить и умереть съ Дѣвою Маріей, не смотря ни на какія невзгоды, какъ Горацій съ Лидіей; а Никодимъ Фришлинъ о сладостно кроткихъ отвѣтахъ Іисуса говоритъ какъ Гомеръ про Нестора, что „слаще меду рѣчь изъ устъ его текла." Вмѣстѣ съ словесными цвѣтами заимствовались у древнихъ и боги, въ видѣ аллегорическихъ образовъ, при чемъ ихъ или совмѣщали со святыми или даже прямо ставили на мѣсто послѣднихъ. Бо̀льшая часть этихъ стиховъ шла конечно не изъ глубины души и писалась не въ интересѣ самаго дѣла, а вытекала изъ надумки и услажденія чисто одной формою. Но у лучшихъ стихотворцевъ того времени и послѣдняя не воспроизводилась въ рабскомъ подражаньи; собственныя чувства и мысли поэта отзывались иногда мило, а иногда и трогательно, въ звукахъ древняго напѣва. Какъ сами Римляне въ элегіи ухитрялись сочетать свои ощущенія съ ученостью, такъ и въ обновленной этой формѣ удавалось больше выраженіе чувственнаго довольства жизнію и потомъ меланхолическихъ думъ или плачей; Наваджеро, Маріо Мольза, Саннадзаро въ Италіи, Петръ Лотихъ (Lotichius Secundus) въ Германіи не даромъ заслужили себѣ вѣнки, да и „Поцалуи" Іоанна Эверарда (Joannes Secundus) восхищали собой не одинхъ только филологовъ. Кромѣ того, своей полновѣсной краткостью и необычайною свободой въ размѣщеньи словъ, латинскій языкъ самъ собою наводилъ на эпиграмму (въ древнемъ смыслѣ), съ тѣмъ чтобы напримѣръ высказать въ изящномъ оборотѣ какую-нибудь остроумную мысль, чтобы возвеличить похвалой какой-нибудь предметъ, какую-нибудь личность, или наконецъ чтобы пустить въ противника

мѣткою, язвительной стрѣлой. Еще и теперь читаютъ съ удовольствіемъ эпиграммы Англичанина Оуэна, а дочего воспріимчивъ былъ тогда къ подобнымъ вещамъ народъ, доказываютъ тѣ 600 золотыхъ флориновъ, которые Венеціане послали Саннадзару за хвалебную эпиграмму, оканчивающуюся тѣмъ, что „люди построили вѣчный Римъ, а Венецію—сами боги."

И по части гораціевской оды можемъ мы назвать Саннадзаро, воспѣвшаго въ разныхъ положеніяхъ жизни святого заступника своего, Іакова; назовемъ также Нѣмца, Іакова Бальде, который поднялъ голосъ за миръ во время Тридцатилѣтней войны, желая, чтобы копье обратилось въ тѣнистую, плодоносную пальму, чтобы Германія перестала терзать сама себя и сооружать изъ труповъ надгробный себѣ памятникъ. Чрезмѣрная узорчатость іезуитскаго стиля видна у него точно такъ же, какъ и въ тогдашнихъ архитектурныхъ и ваятельныхъ произведеніяхъ его ордена; но при неудержномъ порывѣ чувства и при богатой фантазіи, изобрѣтательной на самыя отдаленныя сравненія, онъ проповѣдуетъ не казуистическую мораль, а учитъ серьёзно и кротко благородной нравственности: Счастливятъ только внутреннія сокровища, говоритъ онъ: въ глубинахъ души твоей есть и золото, и драгоцѣнные камни,—отрывай ихъ! Всякая горечь обращается мудрому въ сладкій напитокъ, и кто умѣетъ мужественно переносить ее, тотъ выше судьбы. Старайся прежде всего владѣть собою, и твердо увѣриться въ самомъ себѣ!

Не дай ни кому мыкать себя въ пыли,
Словно какую-нибудь глиняную кружку;
Не подвертывайся ни кому ручкою,
Чтобы бросали тебя по улицамъ, на потѣху мальчишкамъ!

Польскій Горацій, Казимиръ Сарбѣвскій, также хочетъ быть полнымъ хозяиномъ въ своей внутренней твердынѣ и всегда принадлежать самому себѣ,—отрадный знакъ того, что и іезуитству не удавалось обратить поэтическую душу въ мертвое орудіе начальниковъ.—Нѣмецъ Павелъ Флемингъ охотно воспроизводилъ въ искусственной формѣ полатини то, что поэтическое его чувство высказывало напередъ звуками родной рѣчи; въ избѣжаніе избитой классической фразеологіи, онъ обращался къ первобытной старинѣ Эннія, Пакувія, Луцилія, предшествовавшей Золотому Вѣку; такими странностями хотѣлъ онъ и немножко озадачить знатока, и вмѣстѣ прикрасить потертый складъ обычной тогда латини, но это придавало слогу его излишнюю пестроту и натянутость.

Въ эпическомъ изложеніи воспѣвали гуманисты современныя общественныя и придворныя событія, но обработывали въ виргиліевскомъ стилѣ и библейскіе сюжеты, когда реформація снова выдвинула религіозные интересы на первый планъ: кромѣ Саннадзарова „Разрѣшенія Пресвятой Дѣвы" (Partus Virginis), особенно въ школахъ долго читали „Христіаду" Іеронима Виды; высокопарный токъ рѣчи, мѣшающій въ своемъ размахѣ языческое съ христіанскимъ, употребляетъ самихъ древнихъ боговъ въ видѣ арабескъ, обрамливающихъ библейскую картину или же намекающихъ на нее въ свою очередь, какъ въ рафаэлевыхъ ложахъ. Къ этому привходятъ вновь изобрѣтенные миѳы извѣстныхъ городовъ и мѣстностей: такъ у Пьетро Бембо

рѣчной богъ Сарка* сватается на нимфѣ Гардѣ, правитъ свадебный пиръ въ горной пещерѣ этого озера, и провидица Манто возвѣщаетъ тамъ въ великолѣпныхъ стихахъ про Мантуу и Виргилія. И пастушескую поэзію, вскорѣ распространившуюся въ Европѣ на всѣхъ почти народныхъ языкахъ, первые воздѣлывали по античнымъ образцамъ гуманисты. Эней Сильвій превосходно ознакомилъ сѣверъ съ повѣствовательнымъ искусствомъ лучшихъ итальянскихъ новеллистовъ, взявъ, по примѣру ихъ, „новость“ изъ современной жизни,—любовную связь знаменитаго своей пылкостью канцлера при императорѣ Сигизмундѣ, Каспара Шлика, съ одной красавицей изъ Сіэны,—за основу латинскаго романа, въ которомъ онъ оказалъ себя знатокомъ свѣта и сердца человѣческаго, развилъ въ увлекательной картинѣ постепенный ростъ и упорную борьбу страсти и обставилъ ее всѣми чувственными очарованіями.**

Даже научные предметы, и тѣ потребовали для себя въ ту пору изящной поэтической формы; астрономія и игра въ шахматы, мнимое производство золота и шелководство были изложены во вкусѣ Арата и Виргилія, къ которому, на радость современникамъ, всѣхъ ближе подошелъ врачъ Фракосторо въ своихъ трехъ пѣсняхъ про сифилисъ. Феррарецъ Марцеллъ Палингеній, втайнѣ державшійся протестантизма, изобразилъ въ своемъ „Зодіакѣ жизни“ тѣ блага, которыя являются путеводными звѣздами человѣчества, постепенно переходя отъ богатства и чувственныхъ отрадъ къ добродѣтели, мудрости, Богу и безсмертію. Джордано Бруно написалъ въ Германіи самыя зрѣлыя изъ своихъ сочиненій полатыни, и какъ прежде итальянскіе разговоры пересыпались у него сонетами, такъ теперь онъ излагалъ напередъ въ высокопарныхъ гексаметрахъ тѣ самыя идеи, которыя разъяснялъ потомъ прозой. Восторгъ вдохновенія внушаетъ ему то пѣснь, то философскій гимнъ, бокъ-ò-бокъ съ сухимъ научнымъ изслѣдованіемъ. Онъ созерцаетъ единство всякой жизни, какъ исходитъ оно отъ Бога, и какъ снова въ него возвращается. Коперникъ сломилъ тѣсныя преграды міра, открылъ человѣку проглядь въ неизмѣримость вселенной, и вотъ фантазія Бруно несется отъ звѣзды къ звѣздѣ, показывая, насколько великолѣпнѣе открывается теперь въ безконечности природы все одушевляющій и вездѣсущій духъ творчества, сравнительно съ узостью господствовавшихъ прежде средневѣковыхъ представленій. Когда начала вещей, коренныя основы ихъ онъ называетъ именами древнихъ боговъ, или символизируетъ ихъ сущность въ числахъ, онагляживаетъ фигурами, намъ мнится будто бы воскресъ и сталъ передъ нами Эмпедоклъ. О послѣднемъ разсказываютъ, что онъ самъ бросился въ огнедышащую Этну; такъ и Бруно въ 1600-мъ году славно погибъ въ Римѣ на кострѣ мученикомъ за свободу истины.

Для гуманистовъ, говорившихъ полатыни, Теренцій служилъ образцомъ вольнаго обиходнаго языка; это, вмѣстѣ съ интересомъ бытовыхъ его картинъ и мѣткостью нравственныхъ изреченій, повело къ тому, что піэсы его часто давались на школьныхъ сценахъ и вызывали много подражателей. Даже

* Сарка—живописная горная рѣка итальянскаго Тироля, впадающая въ озеро Гарду.

** Романъ этотъ озаглавленъ: De duobus amantibus, Eurialo et Lucretia, et de remedio amoris. Авторъ, впослѣдствіи папа Пій II, самъ происходилъ отъ древняго сіэнскаго рода Пикколомини. Прим. перев.

такой человѣкъ какъ Никодимъ Фришлинъ, и тотъ оставался въ предѣлахъ школьныхъ упражненій, когда перелагалъ въ шестистопноямбическій разговоръ то какую-нибудь пѣснь изъ Виргилія, то двѣ-три главы изъ Ветхаго Завѣта или изъ цезаревой „Галльской войны." Далѣе пошелъ уже Рейхлинъ, передѣлывая полатини нѣмецкія „масляничныя потѣхи" (Fastnachtschwänke), или Пиркгеймеръ, когда въ своемъ „Остроганномъ Экѣ," онъ сдираетъ кожу съ этого противника реформаціи и строгаетъ ему тѣло, чтобы освободить его отъ толстой коры нелѣпостей. Такъ точно Наогеоргъ (Томасъ Кирхмайеръ) и Фришлинъ писали богословско-полемическія драмы, въ которыхъ папа съ императоромъ противопоставлялись главамъ церковнаго преобразованія, и въ однѣхъ приверженцы старыхъ ученій, въ другихъ новѣйшіе крайніе мечтатели должны были признать себя побѣжденными въ спорѣ или же прямо спроваживались въ адъ. Но самымъ отраднымъ произведеніемъ всего этого направленья должно признать піэсу Iulius redivivus (Воскресшій Юлій) Фришлина. Свѣдущій въ древностяхъ ученый превознесъ въ ней однакожь съ истинно-патріотическимъ чувствомъ свое отечество, живо изобразивъ преимущества своей эпохи и ея значительный прогрессъ. Цицеронъ и Цезарь являются на бѣлый свѣтъ изъ преисподней, вступаютъ на почву Германіи, и тамъ, гдѣ думали найдти варварскій народъ, съ удивленіемъ узнаютъ о великихъ новыхъ изобрѣтеніяхъ, о порохѣ, о книгопечатномъ станкѣ, и видятъ все благолѣпіе гражданской жизни въ Страсбургѣ, тогда какъ потомки древнихъ Римлянъ шмыгаютъ тамъ по улицамъ въ званіи трубочистовъ.

Взаключеніе упомянемъ еще о томъ, что 1561-мъ году Юлій-Цезарь Скалигеръ издалъ въ Ліонѣ латинскую поэтику, изложившую правила не для однихъ только гуманистовъ, но и для всѣхъ народныхъ литературъ Европы, которымъ предстояла передѣлка по античному образцу. Какъ ботаники и зоологи начинали прежде всего тѣмъ, что собравъ большой запасъ растеній и животныхъ, описывали виды ихъ по высушеннымъ травникамъ (Гербаріямъ) и набивнымъ чучеламъ, прежде чѣмъ обратить взоръ на физіологію жизнеразвитія и морфологическіе законы видообразованья, такъ точно и Скалигеръ составилъ напередъ роспись всѣмъ родамъ поэзіи, всѣмъ видамъ стиховъ, всѣмъ риторическимъ фигурамъ у древнихъ, и старался опредѣлить особыя принадлежности низкаго, средняго и высокаго слога. Потомъ онъ говоритъ о лицахъ и вещахъ, изображаемыхъ поэзіей, и кажется вотъ-вотъ отъ поверхности сойдетъ онъ непремѣнно и въ глубину, когда у него заходитъ рѣчь о томъ, что поэтъ выводитъ на сцену не только существующее дѣйствительно, но и то, чего на дѣлѣ нѣтъ, что̀ однакожь должно̀ бы быть или по крайней мѣрѣ возможно: далеко ли тутъ было до признанія за фантазіею права свободнаго творчества и идеализаціи? Но Скалигеръ тотчасъ ограничиваетъ ее однимъ подражаніемъ, и указываетъ ей въ образецъ не на природу, а на древнихъ, въ ряду которыхъ Виргилій стоитъ для него гораздо выше Гомера. Отъ Скалигера эти правила искусства усвоили себѣ Французы и держались ихъ вплоть до Баттё, усвоили себѣ ихъ также Опицъ въ Германіи, да и вся такъ-называемая „Нюренбергская воронка." * Свободнѣе относился къ этому Бальде: въ филосо-

* Такъ прозвали нѣмцы нелѣпый способъ преподаванія, не требующій ни какой самодѣятельности со стороны ученика. Это то же, что̀ распространенная и у насъ безотчетная долбежка. Прим. перев.

фіи, говоритъ онъ, ищутъ истины, не новизны; поэзія же хочетъ всегда новаго удовольствія, новаго творчества, собственнаго измышленья. Надо такъ подражать образцамъ, чтобы самому стать образцовымъ. Вино древнихъ должно пріобрѣтать въ нашемъ кубкѣ ароматъ новой прелести. Онъ можно-сказать угодилъ въ самую суть, выразившись такъ: новое стихотвореніе, ученое безъ натяжки, нарядное безъ румянъ, выглаженное безъ щепетильности, точно взвѣшенное на вѣсахъ остроумія и здраваго смысла, — вещь нелегкая, когда оно свѣтло и ясно возникаетъ изъ отрадной мглы глубокаго внутренняго чувства.

НАРОДНЫЯ ПѢСНИ И КНИЖКИ.

Въ то время какъ рыцарская художественная поэзія окоснѣла у мейстерзенгеровъ въ ремесленную искусственность, а гуманисты, чтобы вполнѣ упиваться формализмомъ ученой поэзіи, употребляли чуть не исключительно латинскій языкъ,—простой народъ пѣлъ свои старыя и новыя пѣсни съ свойственною ему свѣжею естественностью и дебелою силой, которая то попадала удивительно мѣтко въ настоящую цѣль, то прорывалась въ какихъ-то безсвязно-грубыхъ звукахъ или терялась въ путаницѣ ненужнаго да и нескладнаго многословія. Такъ возникла сама собою противоположность, которую надо было опосредствовать, примирить, то-есть сочетать природу съ образованіемъ, согласить форму съ содержаньемъ, что̀ и выпало задачей последующему времени, которому пришлось съ другой стороны точно такъ же помирить и уладить рѣзкую сословную рознь въ единствѣ общенароднаго сознанія и національной культуры. Если въ пору ранней молодости общіе подвиги и созерцанія народа отражались въ эпической пѣснѣ, то теперь, напротивъ, освободившимся и освобождающимся особямъ хотѣлось высказать поэтически-непосредственно свои личные переживы и ощущенія; онѣ слѣдуютъ реалистической тягѣ времени къ жизненной правдѣ и къ дѣйствительности; онѣ не играютъ уже только въ воображеніи условными чувствами напускной любви по примѣру отживающаго рыцарства, не потѣшаются кортиной фантастически-измышленныхъ похожденій; но представляютъ свои собственныя дѣла и затѣи, свои собственныя скорби и радости во всей полнотѣ ихъ нутродвижной силы. Неодолимое стремленье того вѣка, который здѣсь открываетъ Новый Свѣтъ, а тамъ откапываетъ изъ-подъ развалинъ древній, не давало ни отдыха, ни покоя и отдѣльнымъ личностямъ: кто пускался на промыселъ для разживы, кто на ученую добычу, но всякому пришлось тогда стоять на собственныхъ ногахъ; странствующій студентъ и ланцкнехтъ, ученикъ-ремесленникъ и охотникъ, рядовой рейтаръ и писецъ, все это пѣло, что̀ было у нихъ на̀

сердцѣ, насколько у каждаго выросла самоувѣренность, и тутъ, понятно, зазвучалъ чувственно-свѣжій и молодецкій или мужественно-бойкій тонъ; даже и къ задушевности чувства, къ трогательной жалобѣ, примѣшивается всегда струя разгульнаго юмора, веселья, которая смываетъ слезу шуткою, и смѣхомъ одолѣваетъ невзгоды и затрудненія: голодный оборвышь, послѣ плохой ночи на деревенскомъ сѣновалѣ, отводитъ себѣ душу кошелькомъ какого нибудь купецкаго сынка; солдатъ, которому быть-можетъ завтра же суждено повстрѣчаться съ пулей, ныньче еще хочетъ вдоволь потѣшиться чарочкой, а молодой плотникъ, смѣло поцаловавъ графскую дочку и идя за то на висѣлицу, тутъ-то именно и вспоминаетъ, какъ повадно ему было у ней въ объятіяхъ. Даже будничная жизнь въ пастушьихъ поговоркахъ и во взаимныхъ привѣтахъ ремесленниковъ, въ дѣтскихъ стишкахъ и въ загадкахъ вся еще увита такою поэзіей, которой не льзя отрѣшать отъ жизни, если хочешь вполнѣ оцѣнить эту оболочку и насладиться ею: не услаждаются же вѣдь запахомъ и колоритомъ цвѣтовъ въ гербаріумѣ, а всегда прямо на лугу и въ полѣ! Чувство и воображеніе еще преобладаютъ здѣсь надъ трезвымъ разсудкомъ и наукою, придавая свой отпечатокъ всему этому образованію и складу мысли; оттого весь вообще народъ настроенъ какъ-то поэтичнѣе, и каждое единичное лицо вначалѣ той эпохи гораздо болѣе коренится въ ней и болѣе на ней держится чѣмъ въ послѣдующія столѣтія: какъ же было тутъ народной душѣ не вскрыться на распашку и не излиться въ народной пѣснѣ? Если вопросъ объ ея происхожденіи Вильгельмъ Гриммъ отстраняетъ замѣчаніемъ: „что она поется сама собой“, то это вѣдь можетъ имѣть тотъ только смыслъ, что она не преднамѣренное сочиненіе такой-то выступающей впередъ личности, но что авторъ поетъ ее, какъ голосъ народа, какъ его уста, что поэтому народъ воспринимаетъ ее всей душою и лелѣетъ, что тамъ же подвергается она незамѣтно бо́льшимъ или меньшимъ видоизмѣненіямъ. Вотъ отчего и кажется она до такой степени индивидуальною и вмѣстѣ однакожь всѣмъ приходящеюся по нраву. Взволнованное сердце высказывается отрывочно и отдается ходу представленій, не управляя ими само̀, не становясь хозяиномъ надъ своимъ собственнымъ чувствомъ; оно высказывается въ образахъ, пользуясь для того впечатлѣніями внѣшняго міра въ томъ порядкѣ и видѣ, какъ они ему представятся: отсюда то тѣсное, интимное сожительство съ природой, та всегдашняя готовность примкнуть къ ея явленіямъ, чтобы сдѣлать ихъ символомъ внутреннихъ состояній человѣка. Глубокое, сильное чувство нудитъ къ пѣнію, и стѣсненное или переполненное сердце высказываетъ свои ощущенія то непосредственно, то въ о̀бразахъ, которые слѣдуютъ здѣсь не въ отчетливомъ логическомъ порядкѣ, которыхъ соединительныя звенья и переходы опускаются, но которые связаны и проникнуты насквозь единствомъ настроенья; тогда-какъ, по выраженію Вильмара, возбужденное чувство перескакиваетъ, подобно сильной электрической искрѣ, отъ предложенія къ предложенію, изъ строфы въ строфу, и гдѣ ни ударитъ, мгновенно потрясетъ и воспламенитъ. Что̀ разумѣется само собой, то не говорится вовсе, „страстный лепетъ вырывается изъ дѣтски отуманеннаго смысла“ и хочетъ въ немногихъ наглядныхъ словахъ освободиться и выбиться на свѣтъ божій. Оттого пѣсня такъ часто и начинаетъ съ какого-нибудь естественнаго о̀браза, и отражаясь въ немъ душа силится высказать этимъ образомъ свое внутреннее состоянье. Отсюда также

кажущіеся пропуски, отсюда неожиданные повороты, отсюда тотъ бойкій размахъ народной пѣсни, который приводилъ Гёте въ такое восхищеніе. Вѣдь какъ часто она получала окончательный свой складъ тѣмъ путемъ, что другой, третій пѣвецъ повторялъ въ подобныхъ же обстоятельствахъ жизни напамять то, что было нѣкогда спѣто первымъ, отметая при этомъ неподходящее и прибавляя испытанное имъ самимъ. Случалось и такъ, что строфы разныхъ пѣсенъ, не имѣющія между собой ничего общаго, пѣлись вмѣстѣ на одинъ и тотъ же напѣвъ, а между тѣмъ то, что дѣйствительно къ нимъ принадлежало,—совсѣмъ позабывалось; нашлись хвалители и для этого, и Уланду понадобилось остеречь, чтобы путаница стараго съ новымъ не дала утвердиться тому нелѣпому мнѣнію, будто разорванность, чудовидные скачки и чистая безсмыслица принадлежатъ къ существу настоящей, неподдѣльной народной пѣсни.

Дѣйствительно существенъ для нея напѣвъ. „Пѣсня непремѣнно должна пѣться", сказалъ самъ великій художникъ по этой части; она даетъ слова для мелодическаго звукоряда, въ которомъ струя чувства зыблется туда и сюда, дробится, ростетъ, собирается, а слова слѣдятъ за ней во всѣхъ переходахъ и повторяютъ напѣвомъ музыкальные ея мотивы. Отъ постоянно возвращающагося къ берегу прибоя волнъ французскій языкъ занялъ выраженіе refrain, которымъ означаетъ онъ повтореніе отдѣльныхъ словъ или строкъ, постоянно возвращающихся въ измѣнчивомъ ходѣ рѣчи и дающихъ ему извѣстный характеръ тѣмъ, что они каждый разъ снова выдвигаютъ впередъ коренное главное настроеніе или, пожалуй, что все къ нему же опять сводятъ. Постоянный этотъ припѣвъ состоитъ изъ кликовъ скорби или радости, а иногда просто изъ названія какого-нибудь предмета, то и дѣло предстающаго нашимъ глазамъ (розанъ, мой розанъ! и т. под.); не то постояннымъ средоточіемъ пѣсни является добрый мо̀лодецъ, которому мать снова и снова повторяетъ одинъ и тотъ же увѣтъ, или краткое наставленіе. Такъ въ пѣснѣ Десдемоны плакучая ива, наклоняющая вѣтви къ плачущей дѣвушкѣ, составляетъ какъ бы ядро, на которое осаждаются всѣ наплывы чувства, а любая строфа прощальной пѣсни заканчивается основнымъ его мотивомъ: хорошо было свыкаться, трудно разставаться! Скандинавская народная поэзія постоянно прибѣгаетъ къ возвратному стиху, особенно въ томъ видѣ, что какой-нибудь естественный образъ повторяется въ каждой рѣшительно строфѣ какъ противень или какъ отраженіе передаваемаго пѣснью душевнаго событія: Слаще лѣта нѣтъ для молодежи! Встрепенулась липа во лѣсочкѣ!—такого рода стишокъ всегда снова является символомъ кореннаго настроенія. Но иногда возвратный стихъ и совсѣмъ некстати нарушаетъ связь цѣлаго*. Поэтому, при художественной обработкѣ, въ немъ обыкновенно собираютъ главную мысль такъ, чтобы онъ самъ оставался подвиженъ, а снова повторялось каждый разъ только одно завершающее и рѣшительное слово, какъ сдѣлано напримѣръ у Уланда въ „Счастьи Эденгалля". Заключимъ вмѣстѣ съ Гердеромъ: Чѣмъ дальше народъ отъ искусственнаго, научнаго образа мыслей, языка и письменности, тѣмъ менѣе его пѣсни должны подходить къ мертвенному изложенію на бумагу: отъ лиризма, отъ живой и какъ бы плясовой стороны

---

* Напримѣръ хоть припѣвъ: Ай диди, калинка моя! Въ саду ягода малинка моя! Извѣстной нашей пѣсни: Ты поди, моя коровушка, домой. Прим. перев.

пѣнія, отъ живого присутствія образовъ, отъ естественно-необходимой связи содержанія и внутреннихъ чувствъ, отъ извѣстной симметріи словъ, слоговъ, иногда самыхъ даже буквъ, отъ хода мелодіи и отъ сотни другихъ вещей, принадлежащихъ живому только міру, поговоркѣ и народной пѣсни, и съ ними вмѣстѣ исчезающихъ,—вотъ отъ чего, и притомъ отъ этого единственно, зависятъ сущность, цѣль, вся чудодѣйная сила этихъ пѣсень, то что онѣ восхищаютъ, подмываютъ собой народъ, что пѣніе—его вѣковѣчная, исконная, наслѣдственная отрада. Это—стрѣлы дикаго Аполлона, которыми онъ такъ и пронзаетъ сердца, которыми пригвождаетъ души и памяти. Чѣмъ долѣе должна жить пѣсня, тѣмъ сильнѣе, тѣмъ чувственнѣй должны въ ней быть эти жизневозбудители, чтобы она противустояла мощи времени и всѣмъ перемѣнамъ чередующихся вѣковъ.

Въ любовной пѣснѣ первенствуетъ Германія. Истинныхъ перловъ правда и тутъ не много, но зато это перлы всемірной литературы вообще. „Я птичкой быть желаю“ (Wenn ich ein Vöglein wär)—„Есть много звѣздъ на небѣ ясномъ“ (So viel Stern am Himmel Stehen),—„Меня наутро здѣсь не будетъ“ (Morgen musz ich fort von hier),—стóитъ лишь напомнить эти звуки, чтобы душѣ каждаго какъ бы по манію волшебнаго жезла предстала трогательная простота, задушевность естественнаго чувства въ формѣ, исполненной фантазіи. Всего ближе къ Нѣмцамъ подходятъ въ этомъ родѣ Шотландцы; у нихъ дебелая чувственность идетъ обруку съ нѣжнѣйшими ощущеніями души, которыя впрочемъ часто изливаются и чистою струею. Вотъ напримѣръ, жалоба горемычной дѣвушки:

Грустно, грустно мнѣ смотрѣть въ долину,
Грустно мнѣ и на гору смотрѣть!
Не взглянула бы на холмъ зеленый,
Гдѣ встрѣчался миленькій со мной.

Оперлася я на кряжъ дубовый,
Думала надеженъ этотъ стволъ;
Вдругъ подáлся, вѣтка обломилась,
Милый сердцу слова не сдержалъ.

Или вотъ какъ мóлодецъ заявляетъ свои страстныя желанія:

Ахъ, будь красавица моя тотъ розанъ, чтò вонъ рдѣетъ тамъ на волѣ,
А я медвяная роса: ну такъ и канулъ бы, не отлагая долѣ.

Ахъ, буть красавица пшеничное зерно, чтò тамъ ростетъ передо мною въ полѣ,
Я жь—птичка: тотчасъ бы похитилъ я его, и съ нимъ взвился бъ по вольной волѣ.

Ахъ, будь она хоть золота ларецъ, и ключъ къ нему имѣй я подъ рукою,
Я часто бы на золото глядѣлъ, да иногда бъ и самъ прилегъ съ нимъ для покою!

Англичане, напротивъ, мастера на историческую пѣсню. Борьбы ихъ съ Вельсцами и Шотландцами доставляли въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ истинно-національные сюжеты, и миннестрели соревновали бардамъ въ искусствѣ славить дѣла прошлаго и настоящаго и воспламенять къ нимъ молодежь. Мѣстныя событія захватывали общую жизнь народа и потому возбуждали въ немъ къ себѣ теплое участіе, тогда какъ въ Германіи Нюрнбергцы, напримѣръ, пѣли про какого-нибудь Шиттензамена и такъ же мало заботились о героѣ брейсгаускихъ пѣсенъ, Гансѣ Штейтлингерѣ, какъ пѣсни Гамбургцевъ о Штюрцебехерѣ не находили себѣ ни какого отзыва въ Дитмарсенѣ, у котораго

былъ опять свой Вибенъ Петеръ, и который о другихъ не хотѣлъ и знать. Между тѣмъ каждое англійское и шотландское сердце вздрагивало, когда минстрель начиналъ пѣсню о томъ, какъ Перси Нортёмберландъ затѣялъ на зло рыцарю Доглесу трехдневную охоту въ горахъ Кивіатскихъ. Вѣдь когда Доглесъ, собравъ своихъ людей, помѣшалъ охотѣ и за тѣмъ послѣдовала кровопролитная схватка, то это было символомъ многовѣковыхъ усобицъ, а пѣсню пѣли и пѣли между тѣмъ снова, такъ что въ ней накоплялось болѣе и болѣе прекраснѣйшихъ богатырскихъ подвиговъ. Герои вздумали-было порѣшить дѣло поединкомъ, но тогда дружины ихъ не захотѣли остаться праздными. Одинъ стрѣлокъ угодилъ въ Доглеса, когда тотъ бился съ Перси; послѣдній беретъ умирающаго за̀ руку и говоритъ: „Мнѣ жаль тебя! Чтобы спасти жизнь твою, охотно бы подѣлилъ я свою землю на цѣлыхъ три года; вѣдь лучше твоей руки, лучше твоего сердца нѣтъ у насъ на всемъ Сѣверѣ“! Тутъ падаетъ вдругъ и самъ Перси, сраженный шотландскимъ копьемъ: пѣвецъ тужитъ и по немъ и по всѣхъ благородныхъ покойникахъ. Въ другихъ пѣсняхъ изгой Робинъ Гудъ уходитъ въ темный лѣсъ и ведетъ тамъ жизнь, полную приключеній; онъ лучшій стрѣлокъ изъ лука, великодушенъ къ бѣднымъ и угнетеннымъ, но преслѣдуетъ поповъ и грабитъ богачей; понятно, что онъ становится любимцемъ утѣсненнаго народа, который видитъ въ немъ передового бойца противъ неправедныхъ законовъ, противъ гнета норманской аристократіи, и обставляетъ его подвиги привлекательною романтикой лѣсовъ. Одна баллада начинается такъ:

Зеленѣетъ лѣсъ и цвѣты цвѣтутъ,
Листъ и вширь и вдоль разростается,
Любо-дорого въ зелени лежать
И внимать птичью посвисту.

Черный дроздъ на вѣтвяхъ сидитъ,
Онъ сидитъ на нихъ,—качается,
Громкой пѣснью заливается:
Вотъ проснулся и самъ Робинъ Гудъ.

Мрачнѣе и диче этихъ свѣжихъ, веселыхъ пѣсенъ баллады разбойниковъ и шотландскихъ украинцевъ (border ballads), представляющія картину смѣлаго самоуправства въ суровомъ, не охраняемомъ законами быту, или трагическую судьбу этой вольницы, не поддающейся новымъ государственнымъ порядкамъ. Поэты берутъ здѣсь только самые важные и потрясающіе моменты, съ тѣмъ чтобы усиленіемъ главнѣйшихъ чертъ передать то впечатлѣніе, какое произвела на нихъ вся исторія, тогда какъ Нѣмцы въ подобныхъ случаяхъ слишкомъ обстоятельно описываютъ все, даже и самыя второстепенныя вещи. Еще при Іаковѣ V-мъ вдова украинца тужитъ по убитомъ мужѣ, котораго трупъ пришлось ей стеречь одной, въ то время какъ она сама же шила ему и саванъ:

И развѣ не болѣло мое сердце,
Какъ я земли ему бросала на лицо?
И развѣ не болѣло оно пуще,
Когда пришлося прочь мнѣ отойдти?

Смерть отняла безцѣннаго мнѣ мужа,
Теперь хоть и не будь совсѣмъ живыхъ!
Одна кудря волосъ его шелковыхъ
Дороже мнѣ всего и навсегда.

Въ скандинавскомъ мірѣ поэзія Скальдовъ угасла вмѣстѣ съ язычествомъ, но воспоминанія о древнихъ богахъ и герояхъ сохранились въ душѣ народа, хотя конечно сливаясь уже одни съ другими и кромѣ-того съ новыми событіями; и вотъ мы встрѣчаемъ здѣсь вопервыхъ датскія „боевыя пѣсни" (Кампевизеры), которыя въ своихъ дикихъ, но иногда необыкновенно трогательныхъ звукахъ то примыкаютъ къ языческому преданію, то обнаруживаютъ бытъ и образъ мыслей средневѣковья, по языку же могутъ быть отнесены къ эпохѣ отъ 14-го до 16-го столѣтія. То, что сообщаютъ онѣ про Зигфрида, Брунгильду, Дитриха,—очень неполно, и притомъ грубо; былина эта гораздо лучше сохранилась на Фарёэрскихъ островахъ, гдѣ жители коротаютъ долгія зимнія ночи пляскою и пѣніемъ. Запѣвало поетъ всю пѣсню, а припѣвъ часто состоящій здѣсь изъ цѣлой строфы, подхватываютъ всѣ; при этомъ мужчины и женщины берутся зá руки и ступаютъ въ тактъ три шага впередъ или всторону; движенія ихъ отвѣчаютъ напѣву, а содержаніе словъ или свои при нихъ ощущенія выражаютъ они и жестами и миной. Разсказъ идетъ вообще спокойно и широкó, и часто одинъ и тотъ же начальный стихъ повторяется въ нѣсколькихъ строфахъ сряду, напримѣръ:

И берутъ Сигурда мертваго,
И несутъ на коня борзаго,
Его садятъ въ золотò сѣдло,
Богатыря безголоваго.

И берутъ Сигурда мертваго,
Ко Брунгильдѣ на постель кладутъ;
Не признала жена пó утру,
Чьею кровью облита она.

Въ промежуткахъ строфъ всей пѣсни о Сигурдѣ возвращается припѣвъ:

Грàни золото несетъ изъ лѣсу,
Сигурдъ машетъ мечомъ съ радости:
Одолѣлъ онъ змѣй-горынича;
Грàни золото несетъ изъ лѣсу.

Въ Даніи и Норвегіи стиль пѣсень, напротивъ, драматичести сжатый; пѣвецъ поетъ, чтó самъ о ту пору чувствуетъ, и выводя дѣйствующія лица говорящими, охотно переноситъ васъ въ ихъ образъ мыслей и дѣйствій. Датчане особенно богаты историческими пѣснями, и многія изъ нихъ смыкаются въ сплошной циклъ, какъ напримѣръ пѣсни въ честь королевы Дагмары или маршала (воеводы) Стига. Интересныя или трогательныя событія изъ частной жизни, изъ исторіи сердца, передаются въ видѣ балладъ, и тутъ первое мѣсто принадлежитъ Норвегіи. „Между ея крутыхъ, зубчатыхъ горъ какъ будто бы и сказаніе слагается какъ-то величавѣе; сквозь безконечную, „вѣщую тишь ея воздуха какъ будто бы грустнѣе отдается вздохъ любви и „ужаснѣе звучитъ кликъ мести". (Тальви). Древнѣйшіе и задушевнѣйшіе поэтическіе разсказы, каковы напримѣръ Аксель и Вальборга, Габоръ и Сигнильда, Голубь на лилейной вѣткѣ, идутъ изъ Норвегіи, но одинаково знакомы всему Сѣверу; въ ясномъ и наглядномъ ходѣ разсказа преобладаетъ еще эпическій, спокойный тонъ. Аксель и Вальборга съиздѣтства любятъ другъ друга; но когда королевичь вздумалъ свататься на прекрасной дѣвушкѣ, между ними сталъ священникъ съ заявленіемъ, что они въ слишкомъ близкомъ ду-

ховномъ родствѣ, — у нихъ крестные отецъ и мать одни и тѣ же, такъ что сочетаться имъ нѣтъ ни какой возможности. Они однакожь рѣшились принадлежать другъ другу по крайней мѣрѣ чистою душевною любовью и сохранили взаимную вѣрность во всю жизнь. Габоръ, переодѣвшись женщиной, пристроивается въ видѣ подружки-ткачихи къ дочери враждебнаго короля, Сигнильдѣ; онъ снискалъ любовь ея, но это открывается, его хватаютъ и

Вяжутъ накрѣпко веревками,
А веревки были новыя;
Младъ-Габоръ веревку каждую
Пополамъ рветъ, будто ниточку.

Взяли съ головы красавицы
Волосокъ, и руки спутали;
Тутъ Габоръ хоть умереть готовъ,
Не порвать бы только волоса.

Когда же повели его на казнь, она зажгла свою горницу, и смерть соединила ихъ навѣки. — Если въ Англіи мы встрѣчаемъ тѣ же сюжеты, что̀ и въ скандинавскихъ балладахъ, то можемъ отсюда заключить, что былины занесены туда въ раннюю пору средневѣковья Датчанами; иное какъ будто носитъ на себѣ впрочемъ характеръ общегерманскаго достоянія: вѣдь въ душѣ народовъ, какъ и отдѣльныхъ личностей, дремлютъ воспоминанія перваго дѣтства и часто вдругъ неожиданно предстаютъ имъ въ полной ясности.

Въ то время какъ городское образованіе въ Швеціи поднялось надъ вліяніемъ нѣмецкой Ганзы, свободное крестьянство сохранило свою коренную силу и обычаи, а съ тѣмъ вмѣстѣ и источникъ народной поэзіи. Вѣра въ духовъ выступаетъ здѣсь особенно замѣтно. Древнія естественныя силы, то царство дивныхъ существъ, которое обвитаетъ человѣка въ воздухѣ и гомозится въ глубинѣ земли, откуда исходитъ душа и куда потомъ снова возвращается, — все это живо еще было въ сознаніи; но со времени обращенія къ христіанству эльфы, никсы, кобольды являлись уже побѣжденными въ какой-то великой борьбѣ, жаждущими освободиться изъ-подъ придавившаго ихъ гнета и потому охотно водящимися съ родомъ человѣческимъ. Такъ Никсъ (не русалка, а русалъ) выходитъ изъ воды, подсаживается къ дѣтямъ сельскаго священника, поетъ и играетъ на арфѣ. Тогда маленькіе шалуны говорятъ ему: Ну что̀ ты поешь и играешь? Вѣдь, не быть же тебѣ блаженнымъ, все равно. Тутъ онъ бросаетъ свою арфу и съ горькимъ плачемъ утопаетъ въ волнахъ. Но отецъ потомъ выговариваетъ за это дѣтямъ, и вотъ они стоятъ у̀ берега и кричатъ: Утѣшься, Никсъ, не горюй, батюшка говоритъ, что живъ и твой Спаситель. Тогда прекрасные звуки арфы слышатся подъ водою еще долго и послѣ вечерней зари.* — О водяникахъ и водяницахъ, утягивающихъ къ себѣ по̀дъ воду молодцовъ и дѣвицъ, поется вездѣ, — между прочимъ такъ объ Олафѣ: отправляется онъ верхомъ на конѣ запросить на свадьбу дружекъ и поѣзжаныхъ и попадаетъ прямо въ толпу эльфовъ, которые непремѣнно хотятъ съ нимъ поплясать; отъ отказывается, храня вѣрность невѣстѣ, но возвращается домой самъ не свой и весь блѣдный, а на утро когда пришла къ не-

* Какой любопытный и истинно-человѣчный взглядъ на отношеніе христіанства къ язычеству!

му суженая, онъ лежитъ уже въ гробу.—Дѣвушка, обѣщавшая сидѣть на могилѣ своего друга, пока не позоветъ ее къ себѣ Богъ, слышитъ изъ-подъ земли голосъ, чтобы она шла домой, не убивалась:

Каждый вздохъ твой полнитъ гробъ слезами;
Весела ты,—полонъ онъ цвѣтами.

Но въ другой пѣснѣ возлюбленный покойникъ утаскиваетъ къ себѣ ночью свою невѣсту, и изъ общей ихъ могилки дружно подымаются два растенія. Къ былинамъ про духовъ подходятъ также пѣсни про оборотней и про снятіе очарованій: какой-нибудь поцалуй или глотокъ крови возстановляетъ изъ дракона или ворона пригожаго мо̀лодца и вручаетъ его по принадлежности смѣлой духомъ дѣвицѣ.

Нѣмецкія народныя баллады лиричны въ бо́льшей части случаевъ: какое-нибудь душевное настроеніе, какое-нибудь сильное чувство онагляживается въ нихъ происшествіемъ, и при этомъ изъ фактическаго содержанія берется только то, что̀ необходимо для выраженія сердечнаго ощущенья; все тутъ вводится въ настоящее, и дѣйствующія лица говорятъ сами за себя. На первомъ планѣ стоитъ всегда скорбь и радость любви; что̀ читалось и разсказывалось объ этомъ прежде, то теперь поётся, старина сплавливается съ новизной, Геро и Леандръ, Пирамъ и Ѳисвея утрачиваютъ имена свои и воскресаютъ въ свѣжей національной оболочкѣ; но гдѣ въ эту наглядную и полную чувствъ форму отливается что-нибудь дѣйствительно-пережитое, какъ напримѣръ исторія несчастной Агнесы Бернауэръ,* тамъ поэзія идетъ далеко выше разглагольствія площадныхъ разсказовъ про историческія событія. Пѣсня льется изъ души, въ ней передается внутренняя возбужденность, и оттого изложеніе движется быстро впередъ, скачками; часто приходится отгадывать внѣшній ходъ событія по сердечнымъ изливамъ, по выраженію внутреннихъ чувствъ, тогда какъ болѣе наглядчивый южанинъ, хоть бы напримѣръ Испанецъ, изъ внѣшняго явленія, изъ тѣлодвиженій, осанки и всего побыта даетъ вамъ наоборотъ заключать о невысказанномъ чувствѣ. Мѣсто роднаго сѣверу ужасно-дикаго величія здѣсь даже и въ трагическихъ сценахъ заступаетъ тихая грусть, и гдѣ примиреніе не вполнѣ выскажется въ словахъ, тамъ выразится оно въ мелодіи напѣва, разрѣшающаго все это въ трогательную гармонію. Единоплеменные Нѣмцамъ Англичане гораздо богаче дѣйствіемъ и силой страсти; общаго у нихъ та драматичность, которая передаетъ событія не въ видѣ прошлаго, а какъ нѣчто настоящее, наличное, рисуетъ характеры могучими чертами и развиваетъ иногда цѣлое въ одномъ потрясающемъ душу разговорѣ, какъ мы видимъ это въ той превосходной шотландской пѣснѣ, гдѣ мать спрашиваетъ сына: Твой мечъ, онъ весь въ крови, Эдвардъ? Отвѣтъ его, что онъ убилъ сокола, убилъ коня, не успокоиваетъ ее, доколѣ она не узнаетъ, что онъ убилъ отца (по ея же впрочемъ внушенію), что ногѣ его не стоять больше на землѣ родной, что дворъ его и за̀мокъ должны обратиться въ развалины. Но что̀ же будетъ тогда съ его женой, съ его дѣтьми?

---

* Любовницы и потомъ жены герцога Альбрехта Баварскаго, безпощадно утопленной въ Дунаѣ его неумолимымъ отцомъ (1435 г.).

Міръ великъ, пусть ходятъ по міру;
Мнѣ же не видать ихъ,—нѣтъ!

Что, скажи, оставишь матери?
Милый сынъ, какой завѣтъ?

Ни чего, кромѣ проклятія
За злодѣйскій твой совѣтъ!

Тутъ все съ ужасающей силою проходитъ у насъ передъ глазами, совершившееся уже дѣло еще живо въ угрызеніяхъ совѣсти, и страшную мощь ихъ ни одна трагедія не изобразила такимъ потрясающимъ образомъ, какъ простая эта пѣсня.

Объ Испаніи я говорилъ уже прежде (III, 2, 470), что поэтическіе романсы сопровождали борьбу Мавровъ отъ самаго прихода ихъ въ этотъ край вплоть до паденія Гранады, заимствуя и содержаніе и тонъ прямо изъ общенародныхъ интересовъ. Въ соперничествѣ съ Арабами, развернулись у Испанцевъ и храбрость, и религіозное одушевленіе, любовь къ славѣ и къ пѣнію, которое поддерживаетъ и разноситъ славу:

Мы живемъ и за могилой, славы пріобрѣвъ вѣнецъ;
Въ жизни тлѣнно все, лишь славѣ не грозитъ вовѣкъ конецъ.

Какъ ни высоко чтили тамъ короля, но когда онъ вздумаетъ установить налогъ безъ согласія народа, люди, запрятавъ въ кисы послѣднюю копейку, вздѣваютъ ихъ на остріе пикъ и кричатъ сборщику податей, чтобы онъ попыталъ достать оттуда, что ему нужно. Высокое благо свободы нельзя, молъ, ни за что отдать и ни когда! — Къ военнымъ подвигамъ и въ Испаніи присоединялась также любовь, исторія сердца. Иное, что̀ было обще Испанцамъ съ Португальцами, нашло себѣ у послѣднихъ болѣе законченную поэтическую форму. Такова, напримѣръ, былина про Аларкоса, разсказываемая здѣсь о графѣ Янно. Инфантина такъ громко рыдаетъ, лежа у себя въ постели, что король, отецъ ея, пробуждается; она тужитъ, что одна изо всѣхъ сестеръ не вышла еще за мужъ, что Янно пренебрегъ ею и женился на другой. Призываютъ Янно, велятъ ему отсѣчь голову своей молодой женѣ и взять за себя инфантину. Весь въ черномъ и съ мрачнымъ лицомъ садится возвратившійся домой графъ за столъ съ своимъ семействомъ, не ѣстъ ни пьетъ, только цалуетъ жену и дѣточекъ. Упорно молчитъ онъ на всѣ распросы графини пока та объявляетъ, что лучше готова умереть, чѣмъ долѣе выносить его страшное безмолвіе. Тутъ онъ сообщаетъ ей приговоръ короля, а она спрашиваетъ, не можетъ ли графъ спрятать ее въ темной башнѣ; но король хочетъ видѣть голову ея на блюдѣ, и рыцарь обязанъ безпредѣльной ему покорностью. Тогда графиня поетъ прощальный привѣтъ струямъ рѣки и садовымъ цвѣтамъ своимъ, прося ихъ сохранить къ ней дружбу и тогда, когда всѣ ее позабудутъ: пусть положатъ ей къ груди маленькаго сына, чтобы онъ пососалъ крови ея сердца въ послѣдній разъ: „Соси голубчикъ, соси молоко горести, говоритъ она: была у тебя добрая, горячо любившая тебя мать, а завтра будетъ злющая, хоть и королевской крови.“

Въ испанскомъ пересказѣ смертный приговоръ дѣйствительно исполняется, но и графъ и инфантина умираютъ по божію изволенію до свадьбы; въ пор-

тугальскомъ же, послѣ вышеприведенныхъ словъ графини, вдругъ начался колокольный звонъ, возвѣстившій о смерти принцессы; „счастье брачное святое рушить—дѣло проклятое!“—Къ концу 16-го вѣка чопорная искусственная поэзія воспѣвала любовныя похожденія самихъ Испанцевъ въ мавританскомъ костюмѣ; отъ этой моды произошли мавританскіе романсы и тотъ затѣйливо-щеголеватый способъ изложенія, который играетъ антитезами и роскошными образами, но безъ малѣйшаго уже слѣда народности. Простые старые стихи построены напротивъ такъ, что рисуютъ какую-нибудь картину, фигуру или группу твердыми чертами; потомъ передаютъ свои мысли и чувства въ лирическомъ изліяніи или же въ живомъ разговорѣ; а не то, разсказъ о были примыкаетъ къ какому-нибудь естественному предмету, къ ландшафтному изображенію. Тутъ поэтъ начинаетъ, напримѣръ, такъ:

Волны, зеленыя волны, сколько тѣлъ вы несете съ собой!
То христіане и мавры избиты булатомъ злораднымъ;
Не даромъ прозрачныя воды кровавою льются струей:
Здѣсь христіане и мавры схватились въ бою безпощадномъ.

А за тѣмъ разсказывается геройская смерть Алонсо Уріартеса. Или: инфантина сидитъ въ саду, расчесываетъ золотымъ гребнемъ свои волосы, а сама посматриваетъ въ море, гдѣ какой-то рыцарь выходитъ изъ прибывшаго сейчасъ корабля; она спрашиваетъ у него вѣсти объ миломъ, а это онъ самъ и есть: красавица выдержала испытаніе вѣрной любви, ни дать ни взять какъ въ нѣмецкой пѣснѣ. Молодецъ увидалъ на берегу рѣки дѣвушку: она полощетъ холстъ и разстилаетъ бѣлить его; онъ обращается къ ней съ привѣтомъ, называя ее „сладкой розою,“ но сладкая роза не даетъ сорвать себя, пока не убѣдится, что онъ любитъ ее одну.

Итальянская народная пѣсня, насколько она сохранилась у истыхъ дѣтей природы, горцевъ, исключительно вращается въ области любви, но всегда носитъ въ своихъ долгозвучныхъ стихахъ печать того идеальнаго стиля, который свидѣтельствуетъ и здѣсь объ особенномъ чутьѣ къ красотѣ формы, внѣшности, такъ что даже и однострофный складъ такъ-называемыхъ „привѣтовъ“ (Rispetti) напоминаетъ собою народъ, избравшій художественную станцу для своего эпоса. Этимъ же характеромъ отличаются и мелкія стихотворныя поговорки, риторнелли. А какъ быстры въ своемъ движеніи испанскія сегвидильи!

Къ устамъ твоимъ летитъ клевать
Пичуга молодая,
За розы аленькія ихъ
Невинно принимая.

Ты дуракомъ меня зовешь,
И совершенно права:
Не будь я имъ, ну какъ любить
Тебя, моя отрава?

Впрочемъ быстро также идутъ взаимно обмѣниваясь нѣмецкія плясовыя переговорки, такъ-называемыя „Шнадергюпфель“ (Schnaderhüpfel); одна вызываетъ другую, и онѣ снуютъ промежъ пляшущихъ какъ летокъ волана.

Тутъ немножко есть любви,
Вѣрности немножко,
Тутъ же есть немножко лжи,—
Все въ одномъ лукошкѣ!

И онѣ охотно примыкаютъ къ какому-нибудь естественному образу. Итальянцы для своихъ то страстныхъ, то поддразнивающихъ стихотворныхъ поговорокъ всего чаще берутъ аналогіи цвѣтовъ: тутъ идетъ въ дѣло и цвѣтокъ миндаля, и цвѣтокъ стручковаго перцу,—все смотря по надобности.

Какъ въ Италіи любовь, такъ въ Корсикѣ скорбь „заплачекъ" составляетъ основной тонъ и главную пружину народной пѣсни. Это тамъ въ близкой связи съ кровомщеніемъ, которое похищаетъ не мало людей, требуетъ тотчасъ же почетныхъ похоронъ со стороны семьи убитаго и съ тѣмъ вмѣстѣ возлагаетъ на нее обязанность отмстить кровью за его смерть. Стоя вокругъ изукрашеннаго гроба, родственники покойнаго поютъ одинъ вслѣдъ за другимъ такъ-называемое „Голошенье," Vocero; жена начинаетъ первая:

Ты олень мой темнокудрый, ты соколикъ мой безкрылый!
Ахъ, тебя ль я это вижу?—и глазамъ своимъ не вѣрю!
Вѣдь какъ дерево былъ крѣпокъ, и плодовъ покрытъ былъ силой;
А теперь пропасть мнѣ бѣдной, сгинуть мнѣ отъ злой потери.

Сестра продолжаетъ:

Подъѣзжаю я къ воротамъ, и плохой пріемъ встрѣчаю:
Ты не вышелъ; безъ привѣта, я сама съ коня слѣзаю;
Распустивъ по плéчамъ косы, братъ! вхожу въ тоскѣ, въ печали—
Ты лежишь какъ вепрь могучій, что̀ охотники загнали.

Кругъ сюжетовъ, бытовой матерьялъ здѣсь гораздо скуднѣе чѣмъ на сѣверѣ Европы, чѣмъ въ Испаніи; зато Итальянцы и не ограничиваются уже только легкими намеками, полусловами,—все высказываютъ они вполнѣ ясно, обставляя это величайшимъ богатствомъ о̀бразовъ. Ни былинъ, ни историческихъ воспоминаній въ ихъ пѣсняхъ не найдешь,—по крайней мѣрѣ ничего оригинальнаго: въ Ломбардіи слышатся отголоски старогерманскіе, а на югѣ—воспроизведенія новогреческихъ и испанскихъ мотивовъ.

Въ реформаціонное время въ Германіи стали простодушно передѣлывать свѣтсткія пѣсенки въ религіозномъ духѣ, котораго исполнились тогда сердца: молодой ремесленникъ пѣлъ, напримѣръ, пускаясь въ странствіе: „Инсбрукъ, пришлось тебя оставить, въ чужія земли путь направить;" а теперь переложили это такъ: „О міръ, пришлось тебя оставить, и къ вѣчности свой путь направить."

Въ Англіи и въ Шотландіи втѣсняли въ балладную форму даже прямо догматическія изслѣдованія, и передъ грозной пуританской строгостью поневолѣ отступилъ тотъ свойственный Британцамъ юморъ, который въ веселой „Старой Англіи" ни сколько не смущался, напримѣръ, тѣмъ, что въ святочныхъ пѣсняхъ маленькій Христосъ жалуется Матери, какъ онъ хотѣлъ играть съ другими дѣтьми,

А тѣ въ голосъ кричатъ ему: Нѣтъ!
Мы, видишь, дворянскія дѣти;
Ты жь мелкою сошкой родился на свѣтъ
Отъ Дѣвы простой, въ бычьей клѣти.

Богородица утѣшаетъ Сына:

> Хотя отъ Дѣвы ты рожденъ
> И въ бычьей, правда, клѣти;
> Но ты Христосъ, ты царь небесъ,
> Спаситель всѣмъ на свѣтѣ.

Установка правильныхъ бытовыхъ порядковъ, гдѣ все держится на письмѣ, школы для гражданскаго воспитанія народа, движеніе впередъ науки, книгопечатанье, пріучавшее и низшій классъ къ чтенію, наконецъ полуантичный вкусъ классически-образованнаго люда, — все это вкорень подрывало народное пѣснопѣвство; но ключъ его не изсякъ до тѣхъ поръ, пока не напоилъ собой какого-нибудь Шекспира, Гёте, Бёрнса, (Пушкина—невольно прибавляемъ мы въ русскомъ переводѣ); а потомъ многочисленные сборники пѣсень и балладъ вошли сами по себѣ въ литературу и сдѣлались живодѣйственною ея стихіею, какъ въ Германіи доказываютъ это между прочимъ Уландъ и Гейне. Шекспиръ о народномъ пѣснопѣніи говоритъ:

> . . . . . оно старо́ и просто:
> Пряхи подъ открытымъ небомъ,
> И, сидючи за кружевомъ, дѣвицы
> Поютъ тѣ пѣсни, дотого простыя,
> Такъ подходящія къ невинности любви,
> Какъ доброй старины подходятъ къ ней порядки.

Я указывалъ на драматичность сѣверныхъ балладъ и испанскихъ романсовъ, и они дѣйствительно были зародышемъ драматической поэзіи. Сюжеты изъ романсовъ выводились на сцену и Лопе де-Вегою, и Шекспиромъ, и Робертомъ Гриномъ; у Испанцевъ все та же поэтичность положеній, та же любовь къ наглядности и въ драмѣ, они даже вносятъ въ нее цѣлые разсказы въ завѣтной формѣ романсовъ. Теплота внутренняго чувства, душевныя борьбы преобладаютъ въ нѣмецкой драмѣ, ни дать ни взять какъ и въ нѣмецкихъ балладахъ; а у Шекспира та же напряженность дѣйствія, та же стремительная живопись, что̀ въ балладахъ англійскихъ, тогда какъ гётевъ Фаустъ въ прекраснѣйшихъ своихъ сценахъ отзывается сердечностью лирическихъ и разговорныхъ пѣсенъ нѣмецкаго простонародья.

А если, обокъ съ этой задушевною поэзіей народныхъ пѣсенъ, поискать человѣка, который бы, помимо живописцевъ и ваятелей, наглядно изобразилъ намъ и въ литературѣ городской бытъ средняго сословія съ его дѣловитостью и добросовѣтностью, съ его стремленіемъ подняться отъ ремесла къ художеству, то мы найдемъ его въ Нюренбергцѣ Гансѣ Заксѣ, этомъ мастерѣ всего мейстерзенгерства, то-есть пѣвческаго мастерства, какъ назвали его тогда недаромъ; но дѣло въ томъ, что благодаря здоровой своей натурѣ, онъ отвернулся отъ всякой школярной искусственности и попалъ въ разсказѣ прямо на тотъ простонародный складъ старинныхъ короткихъ двустишій, который дотого полюбился Гёте, что онъ разработывалъ его и въ веселыхъ легендахъ и въ юмористическомъ разговорѣ, внесъ даже въ свою великую драму,—Фаустъ. Устами Ганса Закса нѣмецкое гражданство привѣтствовало въ Лютерѣ виттенбергскаго соловья, зовущаго народъ изъ заблужденія къ любви и правой вѣрѣ; въ лицѣ Ганса Закса средній этотъ классъ отстаивалъ свою чинность и простообычіе въ семейной жизни, свою чистоту

и брачную вѣрность передъ язычески-чувственнымъ разгуломъ въ кругу гуманистовъ и передъ дикимъ безпутствомъ развратныхъ иноковъ; въ его лицѣ сталъ онъ выше всѣхъ цеховыхъ перегородокъ, выше сословнаго своекорыстія, какъ будущій представитель общественнаго духа, на которомъ предлежало основаться государству новаго времени. Тутъ много пособили ему книги историковъ и мыслителей древности, вызванныя опять на свѣтъ и переводимыя понѣмецки; самыя вѣскія изреченія, самые интересные разсказы о доблести и любви къ родному краю, старался онъ перелагать въ стихи и дѣлать общимъ достояніемъ среднесословнаго люда, такъ что и Заксъ содѣйствовалъ этимъ посвоему преобразовательному духу вѣка; но, въ совершенную противоположность тѣмъ ученымъ, которые занимались воспроизведеніемъ античныхъ формъ, онъ передавалъ новооткрытый матерьялъ стариннымъ еще туземнымъ складомъ, который правда уже сталъ довольно не художественъ. Гораздо лучше шелъ привольный, легкопонятный этотъ тонъ и его говорливое краснобайство къ потѣшнымъ вещамъ и бытовымъ картинкамъ, въ которыхъ подъ-старость Гансъ Заксъ, день ото дня кротче и веселѣе, смѣючись высказывалъ міру истину, мѣшая при этомъ дѣло съ шутливымъ бездѣльемъ. Онъ подлинно геніаленъ въ своихъ „масляничныхъ потѣхахъ“; излагая какой нибудь анекдотъ въ полномъ остроумія разговорѣ, отличаясь легкой и вмѣстѣ вѣрной обрисовкой характеровъ, онѣ могутъ стать на ряду съ лучшими изъ такихъ забавныхъ піэсъ, появлявшихся на сценѣ другихъ народовъ. Среди изумительной бездны его сочиненій конечно далеко не все—золото, многое вытянуто на одну колодку, многое осталось грубо или скудно, а иное, напротивъ, сравнительно съ мѣткой краткостью народной пѣсни, безвкусно и растянуто; но въ цѣломъ такъ явно преобладаетъ наивность жизнесозерцанія и добродушная веселость изложенья, такъ граціозно и привольно выступаютъ обѣ въ лучшихъ его піэсахъ, что какъ художникъ онъ хотя и не сравнится съ Альбрехтомъ Дюреромъ и Петромъ Фишеромъ, однако не безъ достоинства займетъ второстепенное за ними мѣсто.

Если книжная ученость какъ замирающей схоластики, такъ равно и возникающаго гуманизма сбивала самодовольнымъ педантствомъ съ толку не одну слабую голову, совсѣмъ отчуждивъ ее отъ жизни и природы; зато естественная смѣтливость народа умѣла противустать этому тѣмъ, что прикидываясь глупою и наряжаясь въ дурацкую шапку, могла безнаказанно выводить на свѣжую воду всякое безуміе. Это была настоящая пора шутовъ, водившихся чуть не при каждомъ знатномъ домѣ: чѣмъ натянутѣе и скучнѣе былъ церемоніалъ оффиціальныхъ отношеній и аристократическихъ обычаевъ, тѣмъ болѣе на долю шутовъ выпадала задача выставлять вещи смѣшною ихъ стороной; унижаясь до степени записного потѣшника, они покупали себѣ право свободно становиться выше всей условной мишуры и противопоставлять ей нагую правду. Выходки, анекдоты какого-нибудь Гонеллы, Брюскеля, Кунца фонъ-деръ-Розена или Дурака Клауса, переходили изъ устъ въ уста, ихъ нарочно собирали; къ личности попа Амиса присоединили, другую — попа фомъ-Каленберге*, и манера тогдашнихъ духовныхъ уснащать особенно ве-

* Амисъ—плутоватый англійскій клирикъ, котораго похожденія разсказываетъ средневѣковая народная поэзія; а фомъ-Каленберге—придворный капланъ и потѣшникъ герцога

ликопостныя проповѣди разными балясами сама служила поводомъ къ тому, что забавнѣйшія изъ нихъ навязывались потомъ той или другой миоической фигурѣ. Разныя племена и города подшучивали другъ надъ другомъ, и какъ теперь Нѣмцы смѣются надъ филистерствомъ или надъ важничаньемъ мнимой знати мелкихъ городишекъ, вродѣ сочиненнаго Жанъ-Полемъ Креэвинкеля (Грайворонья), такъ въ эпоху реформаціи потѣшались надъ шильдскими „Лепетушками" (Lalenbürger), которые, происходя будтобы по прямой линіи отъ семи мудрецовъ, не обрались со всѣхъ сторонъ приглашеній въ городскіе совѣтники и наконецъ, чтобы сидѣть спокойно дома, притворились дураками, да такъ основательно, что и въ самомъ дѣлѣ одурѣли,—выстроили свою городскую думу совсѣмъ безъ оконъ, а потомъ мѣшками носили туда свѣтъ. Безстыжая ложь разъѣзжихъ торговцевъ собралась и завершилась въ Щелкоперѣ (Finkenritter), и одною изъ любимыхъ фигуръ этого круга сталъ также Фортунатъ съ чудесннымъ кошелькомъ и шапочкой, исполнявшей всѣ его желанья. Но главнымъ складомъ и носителемъ всѣхъ потѣшныхъ вещей, какія разсказывали другъ другу странствующіе, перехожіе ремесленники, анекдотовъ порожденныхъ каждымъ ремесломъ въ частномъ его быту, остротъ какія они отпускали одно насчетъ другого, сталъ Тиль Эйленшпигель (Совѣстдралъ)*, и вотъ этой-то чисто-народной основѣ дѣйствительно пережитого и испытаннаго, этому общему сотрудничеству народной смѣтки и молвы книга эта обязана своей прочной, несокрушимой славой. Когда все разумѣемое въ переносномъ смыслѣ Эйленшпигель беретъ за чистую быль и сообразно тому дѣйствуетъ, то конечно онъ сперва только смѣшонъ, но потомъ отсюда все-таки выходитъ что-нибудь доброе, и въ этой ироніи судьбы намъ предстаетъ какъ бы юморъ самого Провидѣнія, которое помимо нашей воли и ума, напротивъ—черезъ нашу же именно глупость, все въ концѣ концовъ приводитъ къ лучшему. Могилу Тиля показываютъ въ лауэнбургскомъ городѣ Мёльнѣ до сихъ поръ и относятъ ее къ 14-му столѣтію; миоородная фантазія приплела къ нему бездну такихъ вещей, которыя случались въ теченіе вѣковъ у разныхъ народовъ, и названіе книги перешло на него самого, такъ что онъ сталъ олицетвореніемъ всѣхъ потѣшныхъ встрѣчъ и выходокъ; одна изъ обычныхъ поговорокъ 16-го вѣка выражаетъ ту мысль, что человѣкъ такъ же не способенъ сознавать свои промахи и недостатки, какъ сова или обезьяна, глядясь въ зеркало, не видятъ своего безобразія. При чисто-эпическомъ способѣ происхожденія Эйленшпигель раздѣляетъ съ Фаустомъ всеобъемчивость замысла: какъ этотъ томится желаніемъ изслѣдовать небо, землю и преисподнюю и на ряду съ учеными занятіями пускается въ странствія по всему міру, такъ и Эйленшпигель проходитъ всѣ возможныя ремесла, стано-

---

Оттона Веселаго, въ первой половинѣ 14-го вѣка, прозванный по жительству на Каленбергѣ, то-есть Лысой Горѣ, близъ Вѣны. Его остроты и грубыя часто выходки собраны были въ особую книжку, выдержавшую цѣлый рядъ изданій въ 15-мъ, 16-мъ столѣтіяхъ и далѣе. Такъ унасъ перепечатываются до сихъ поръ въ большомъ числѣ Анекдоты о Балакиревѣ. Прим. перев.

* Прозвище Тиля, Эйленшпигель, значитъ собственно «совиное-зеркало» и объясняется тѣмъ, что сова и зеркало были будто бы штемпельнымъ его знакомъ, который изображенъ и на его надгробномъ камнѣ; но легко можетъ быть, что наоборотъ знакъ выставленъ вслу даннаго Тилю прозвища. Прим. перев.

вится солдатомъ и мощепродавцемъ, живописцемъ и придворнымъ шутомъ, врачомъ и записнымъ ученымъ; благодаря этому онъ и воспроизводитъ въ себѣ образъ многоподвижной жизни того времени. На болѣе серьёзномъ фонѣ рисуются странствія Вѣчнаго Жида въ теченіе цѣлаго ряда столѣтій; онъ— представитель своего племени, разсѣяннаго по̀ свѣту съ разрушенія Іерусалима и такъ часто гонимаго въ Средніе Вѣка *.

Въ дни реформаціи жилъ дѣйствительно нѣкто Фаустъ; онъ надѣлалъ своимъ знаніемъ и знахарствомъ много шуму въ Виттенбергѣ, Эрфуртѣ, Лейпцигѣ, а потомъ пропалъ вдругъ безъ вѣсти. Тогда пошла молва, что его взялъ чортъ, съ чьей помощью онъ будто бы творилъ всѣ свои дива. Въ Средніе Вѣка не исчезло еще первоарійское повѣрье, что явленія природы происходятъ отъ духовъ, къ царству которыхъ принадлежитъ и человѣкъ; что слѣдовательно онъ можетъ вступать съ ними въ сношенія, употреблять силы ихъ въ свою пользу, но, какъ теперь утверждали,—только уже цѣной своей души; и это поставлялось на видъ съ тѣмъ большею конечно силой, чѣмъ рѣшительнѣе сатана и его бѣсы заступали мѣсто древнихъ боговъ и духовъ; бѣлая магія, единящая человѣка съ силами свѣта, заслонялась такимъ образомъ черною, которая производитъ свои чары съ помощію темныхъ, адскихъ силъ. Кто умѣлъ вызвать какія-нибудь неожиданныя или удивительныя химическія или физическія явленія, не понимая еще всеобщихъ законовъ, тотъ самъ могъ почитать ихъ за чудеса, и тѣмъ болѣе должны были видѣть въ немъ чародѣя другіе. А въ книгѣ Фауста говорится объ немъ такъ: Онъ взялъ себѣ орлиныя крылья и хотѣлъ изслѣдить всѣ глубины неба и земли;—безмѣрная, ненасытная жажда знанія доводитъ его до паденья; но вмѣстѣ съ тѣмъ въ Фаустѣ живо стало-быть стремленіе къ безконечному, недовольство конечнымъ, возвышающее и въ то же время мучащее человѣка: онъ хочетъ и познать жизнь, и насладиться ею, вмѣстѣ съ радостями духа вкусить и чувственныя. Такъ въ сказаніи о немъ лежитъ зерно глубочайшаго и величайшаго замысла. Но когда оно впервые было записано ученою рукой подконецъ 16-го вѣка, тогда реформаціонное движеніе окоснѣло уже въ новый догматизмъ, тогда опытомъ дознали на многихъ вольнодумцахъ, какъ вредно дѣйствуетъ разнузданность мысли безъ нравственнаго самообладанія, и вслѣдствіе того великій, роковой вопросъ: можно ли порвать завѣтныя узы авторитета не выступая изъ уставовъ божіихъ и не подпадая злу, рѣшенъ былъ отрицательно; Фауста постигалъ трагическій конецъ и только спустя два вѣка, когда пошли опять въ ходъ преобразовательныя идеи и стремленія, вмѣстѣ съ ними и этотъ образъ предсталъ стихотворцамъ въ болѣе ясномъ освѣщеніи, и Гёте задумалъ спасти его, повести къ примиренію, отвѣтить на вопросъ въ утвердительномъ смыслѣ. А прежде прекрасная суть сказанія совершенно заросла бурьяномъ чародѣйства: на Фауста сваливалось все то, что со временъ средневѣковья разсказывали про Виргилія, Альберта Великаго и многихъ другихъ людей науки; и только тогда просвѣчиваетъ намъ болѣе глубокое значенье цѣлаго, когда чудеса совершаются не объективно, на самомъ

---

* Мѣстами, напримѣръ въ Бургундіи, гоненія эти начались даже съ первыхъ вѣковъ христіанства, и, что̀ замѣчательно, не столько съ религіозной, сколько съ экономической точки зрѣнія. Прим. перев.

дѣлѣ, а только субъективно, въ головѣ ослѣпленныхъ людей; тутъ фантазія является магическою силой, тутъ раскрывается все великолѣпіе и весь опасный соблазнъ слишкомъ напряженнаго воображенія, которое создаетъ для человѣка адъ грѣховныхъ наслажденій, а съ другой стороны—небо красоты.

ГОСУДАРСТВО И ИСТОРІЯ. МАККІАВЕЛЛИ.

Въ жизни политической заявляютъ теперь свою силу свѣтскіе интересы сами по себѣ, и папа не вліяетъ уже на нихъ какъ глава Церкви, но принимаетъ въ нихъ участіе какъ государь Церковной Области. Юлій II-й хотѣлъ, чтобы Микель-Анджело далъ ему въ руку не книгу, а мечъ, потому что онъ не школьникъ, и на вопросъ: благословляетъ ли или проклинаетъ статуя, художникъ отвѣчалъ: она проповѣдуетъ Болоньцамъ умѣренность и здравомысліе. Дворъ Льва X-го былъ центромъ веселыхъ наслажденій и свѣтски-утонченнаго образованія. Вожди наемныхъ дружинъ, дѣлавшіе изъ войны промыселъ и искусство, старались соорудить себѣ престолы въ Италіи; граждане, благодаря уму и богатству, становились во главѣ государствъ; какъ нѣкогда тираны въ Греціи, такіе владыки возвышались не однимъ лишь хитрымъ расчетомъ, мужествомъ и безпощаднымъ насиліемъ, но также и заботливостью о народномъ благѣ и образованіи. Въ Германіи императорская власть умалялась съ каждымъ днемъ, общая связь болѣе и болѣе ослабѣвала, обокъ съ городами державство крупныхъ феодальныхъ владѣльцевъ становилось часъ отъ часу болѣе независимымъ; когда Австрія пріобрѣла бургундское наслѣдство, а Карлъ V вступилъ еще притомъ и на испанскій престолъ, тогда имперія вышла простымъ привѣскомъ къ обширнымъ владѣніямъ этого дома, а религія между тѣмъ подала поводъ къ политическимъ войнамъ, которыя обратили Германію въ опустошенную и залитую кровью почву, на которой Французы и Шведы упорно боролись съ Габсбургами. Испанія слилась въ одно государство, соединивъ Кастилію и Арагонъ и покоривъ наконецъ Гранаду. Открытіе Америки породило здѣсь однакожь только искательство приключеній, ненасытную жажду добычи и отвращеніе къ труду, какъ скоро деспотизму удалось подавить геройское противоборство средняго сословія и свободу духа. Горделивая пышность формъ и шумиха наружныхъ почестей замѣнила собой ту благонадежную степенность, которая вникаетъ въ существо вещей и дѣлъ. Скорохватная и ловкая умѣлость французскаго народа на первыхъ же порахъ рѣшила задачу новаго государства впользу монархіи, которая въ лицѣ Франциска I-го окружила себя блескомъ оружія и искусства, въ лицѣ Генриха IV-го подчинила вѣроисповѣданіе политиче-

скому расчету—Парижъ показался ему стоющимъ того, чтобъ изъ-за него выслушать католическую обѣдню,—и въ благоденствіи народа видѣла силу властителя: каждый мужикъ (по выраженію этого короля) долженъ былъ ѣсть по воскресеньямъ похлебку не пустую, а съ курицей. Не такъ односторонно, но зато медленно, подвигалась впередъ Англія: Генрихъ VII вывелъ ее изъ раззора внутреннихъ усобицъ, сокрушившихъ чрезмѣрную силу вельможъ; парламентъ уцѣлѣлъ обокъ съ королями, аристократія и среднее сословіе отстаивали права свои въ общей совокупности государства, и когда легкомысленно направляемая сверху реформація повела къ разнообразнымъ смутамъ, Елисавета крѣпко взяла въ руки знамя протестантизма, подчинила съ истинно-царскимъ величіемъ общественнымъ цѣлямъ свой личный произволъ, создала могучій англійскій флотъ и своей побѣдою надъ гордой тогда Испаніей положила прочное начало той эрѣ отраднаго процвѣтанія, которую такъ прославилъ Шекспиръ. И у Англичанъ, и у Испанцевъ, тогдашнихъ вождей во всемірноисторической борьбѣ протестантства съ католичествомъ, столкновеніе это вызвало расцвѣтъ народной драмы, послѣ того какъ въ Италіи и въ Германіи блистательно развернулась живопись.

Что государство держится не на церковномъ авторитетѣ, что законъ его и урядъ—дѣло человѣческой силы и разумѣнія,—эта мысль отрѣшаетъ новую эпоху отъ средневѣковья. Великій политикъ Маккіавелли прямо заявилъ, что христіанская вѣра только вопреки волѣ своего основателя обратилась въ іерархію; что, вслѣдствіе зловредныхъ примѣровъ римскаго двора, Италія утратила всякое благочестіе, а съ нимъ и чистѣйшій источникъ всякаго добра; что раздробъ страны Церковной Областью—вина общаго раззоренья, такъ-такъ по ея милости сдѣлалось рѣшительно невозможнымъ единство. Маккіавелли совмѣстилъ въ себѣ обѣ коренныя черты своего времени,—смыслъ къ зоркому наблюденію, къ опытному познанію, который дѣлаетъ его государственнымъ естествовѣдомъ, и при этомъ пониманіе древности, которую онъ желалъ бы видѣть изученною и обновленною еще болѣе въ политической ея мудрости и величіи, нежели въ ея статуяхъ и литературѣ. Объ немъ можно сказать то же самое, что сенъ-симонисты говорили про Наполеона, назвавъ его такимъ геніемъ, какого забылъ породить древній Римъ. Оттого-то онъ такъ и настаиваетъ вездѣ на желѣзной послѣдовательности, на выдержкѣ характера и задуманныхъ предпріятій, находитъ людей несчастными именно тѣмъ, что у нихъ недостаетъ настоящей рѣшимости ни на зло, ни на добро; оттого государство для него выше всего на свѣтѣ, и онъ готовъ цѣнить только то, что въ связи съ нимъ, такъ же какъ и оправдать все то, что можетъ быть полезнымъ для его цѣлей, служить къ его благосостоянію. Къ Маккіавелли мы должны прикинуть мѣрку его времени, которое чуть не выше всего ставило змѣиную хитрость и, само обильное кровавыми ужасами, причисляло ядъ и кинжалъ къ средствамъ, освящаемымъ видами на вѣрное господство; нужда сама себѣ законъ,—было правиломъ этого человѣка, но цѣлію его были не власть и счастіе какого нибудь единичнаго лица, а величіе, свобода, благо цѣлаго народа. Онъ хочетъ всегда бодраго вмѣшательства въ текущую жизнь, смѣлаго развитія каждой способности, онъ любитъ школу неудачъ, будящихъ и закаляющихъ силы человѣка: ни кто, говоритъ онъ, не отчаявайся самъ въ себѣ, ни кто не сомнѣвайся, что и ему удастся

то, что дѣлали же вѣдь другіе. Намъ конечно не порвать нитей судьбы, но и мы съ своей стороны можемъ принять участіе въ ихъ выпрядкѣ.

Прійдетъ бѣда—она грозитъ намъ то и дѣло—
Ее какъ горькое лѣкарство принимай:
Тутъ глупо смаковать,—глотай лишь только смѣло!

Лучше сдѣлать и потомъ каяться, чѣмъ ни чего не дѣлать и ни въ чемъ не раскаиваться. Кто съумѣетъ примкнуть къ требованіямъ своего времени, тому удастся, что́ онъ ни предприметъ. Вотъ маккіавеллевскія правила, которыя мы и оставляемъ въ подобающей имъ силѣ, но надъ которыми стоятъ еще высшія начала,—христіанскій законъ любви и человѣчность, главныя свѣтила наши въ жизни. Понятія справедливости, добра и зла возникаютъ для него только въ обществѣ, которое постепенно научается различать полезное отъ вреднаго и тогда лишь начинаетъ перечить послѣднему.* Онъ предполагаетъ даже, что люди отъ природы злы и себялюбивы; государство, въ глазахъ его, единственный оплотъ противъ этихъ пороковъ. Кто съумѣетъ защитить и обезопасить толпу, тотъ и становится ея главою; онъ также опять ищетъ собственной своей выгоды, за что знатнѣйшіе изъ подвластныхъ скопомъ и заговоромъ низлагаютъ властителя; но такъ какъ и они гонятся за своимъ личнымъ интересомъ, то народъ возстаетъ противъ нихъ и самъ отдается въ руки тирану. Кругооборотъ повторяется съ другой стороны инымъ путемъ: храбрость и сила даютъ народамъ могущество и миръ; миръ ведетъ къ благосостоянію, къ праздности, а отсюда возникаютъ безпорядки, вызывающіе противъ себя новую силу, которая ихъ обуздываетъ. Но что обороты, извивы такого круга составляютъ восходящую спираль, этого Маккіавелли себѣ еще не выяснилъ, хотя и признаетъ наклонность къ прогрессу, хотя движеніе въ государствѣ считаетъ не только благотворнымъ, но и необходимымъ. Гдѣ соки застаиваются внутри организма, тамъ ни какая мощь не проявится и вовнѣ; гдѣ же, напротивъ, въ полномъ дѣйствіи всѣ силы, гдѣ находятъ онѣ вольный просторъ соревновать другъ другу, тамъ царствуютъ крѣпость и здоровье, тамъ плодомъ движенія являются хорошіе законы и побѣды. Для философіи исторіи Маккіавели нашелъ такъ называемый „законъ возвращенія къ знаку“ или знаменію (ritornar al segno). Ни что не пребываетъ неподвижно въ покоѣ, и что́ не можетъ обновиться, то погибаетъ. Но такъ-какъ народы, религіи, сферы образованія поддерживаются тѣми же самыми началами, всилу которыхъ они произошли и ростутъ, такъ-какъ всѣ первичныя учрежденія заключаютъ въ себѣ что-нибудь доброе благодаря чему они возникаютъ и пріобрѣтаютъ себѣ болѣе или менѣе почета, то благодѣтельны тѣ именно перевороты, которые даютъ новую силу роста первоначальному знаменію вещей, то-есть положенному въ нихъ изначала зародышу величія и славы, такъ-что первобытное пускается такимъ образомъ въ ходъ съ свѣжею, обновленною опять силой. (Такъ Лютеръ отъ преданія воротился къ библіи, такъ мы отъ унаслѣдованной догматики воротились къ личности и слову Христа Іисуса, такъ

* Маккіавелли упустилъ изъ виду, что эта постепенная наука все-таки предполагаетъ въ человѣкѣ изначальную способность отличать добро отъ зла, то-есть предполагаетъ первичную нравственную норму. Прим. перев.

нѣмецкая литература въ 18-мъ вѣкѣ стала опять вглядываться въ Гомера и въ народную пѣсню, такъ живописецъ Корнеліусъ обратился къ старымъ Флорентинцамъ и къ Дюреру).

Основнымъ у Маккіавелли является то ученіе, что цѣлый народъ долженъ составлять единое государство и что государственное единство должно проникать всѣ внутреннія его особенности общею гармоніей; различные круги, сословія, моменты, не должны окончательно замыкаться сами въ себѣ, но существовать и дѣйствовать только какъ члены одного цѣлаго. Этимъ онъ порѣшаетъ за одинъ разъ и съ іерархіей и съ феодализмомъ: ни духовенство, ни бароны не должны быть государствомъ въ государствѣ. Маккіавелли старается выяснить и внушить своему народу идею государственнаго единства и общаго блага, съ тѣмъ чтобы она въ немъ осуществилась и избавила его отъ всѣхъ напастей и бѣдъ. Въ древнемъ римлянствѣ видитъ онъ тотъ „знакъ", къ которому должна воротиться Италія; но великій человѣкъ долженъ навести ее на этотъ путь сильною рукою. Вотъ цѣль, съ какою Маккіавелли написалъ оба знаменитыя свои творенія, — „Разсужденія о десяти первыхъ книгахъ Ливія" и „Государь". Первое хочетъ показать на примѣрѣ Рима, какъ здоровый, кряжевой народъ возвышался общественнымъ своимъ духомъ; второе излагаетъ пути, какими даже и въ эпоху разстройства и безрядицы государь можетъ возстановить утраченное единство, для того чтобы свобода развилась отсюда впослѣдствіи. Единство, гласность, свобода движенія, говоритъ онъ здѣсь,—вотъ чѣмъ возвеличились древніе. Всѣ отдѣльныя личности видѣли въ общемъ благѣ свое собственное, оттого и дѣйствовали онѣ заодно; народъ всегда смѣлъ и крѣпокъ, когда онъ единодушенъ; свобода—источникъ могущества: въ порабощеніи, народъ не можетъ снискать себѣ ни славы, ни богатства, тогда какъ на волѣ онъ все для себя сдѣлаетъ. Римляне сражались за собственную честь, за собственный очагъ, цѣлый народъ стоялъ въ оружіи; они шли быстро и рѣшительно впередъ, не раздражая никогда заранѣе угрозами; они не упускали изъ виду не только ближайшихъ подводныхъ скалъ, но и отдаленныхъ; въ удачѣ и неудачѣ одинаково сохраняли они свое достоинство, и благо отечества всегда было для нихъ верховнымъ закономъ. Ни той доблести, ни той силы, какія потребны для свободнаго государственнаго строя, Маккіавелли не находитъ въ тогдашней Италіи, а потому и взываетъ къ вооруженному преобразователю, который изгналъ бы чужаковъ, искоренилъ крамолы и подготовилъ почву для общаго блага. Таковъ именно его „Государь", и книга эта вовсе не наставленіе, какъ утверждаться во владычествѣ тираннамъ, она вовсе и не сатира на будто бы изобличаемую ею государскую власть; она просто расчитана на больное вкорень государство, которому, при недѣйствительности всѣхъ другихъ лѣкарствъ, должны пособить огонь и мечъ во что бы то ни стало. Герои въ глазахъ Маккіавелли такіе основатели государствъ, какъ Моисей, Киръ, Ромулъ, Тезей,— люди, возвысившіеся своею собственною силою, умѣвшіе всегда схватиться за случай, чтобы дѣйствовать на благо общее безъ устали и до конца. Гнетъ времени требуетъ со стороны владыкъ строгости и жестокости, но силою и мужествомъ государь обязанъ пріобрѣсть себѣ уваженіе, быть справедливымъ въ торжествѣ и искать надежнѣйшей опоры въ любви народа. Чувствуешь едва сдерживаемую горечь патріотическаго его гнѣва, когда онъ

прибавляетъ: Есть два способа побѣждать и властвовать, одинъ—путь законовъ, другой—путь насилія; одинъ годенъ для людей, другой для животныхъ; но какъ перваго часто бываетъ недостаточно, то приходится прибѣгать ко второму. Но если неизбѣжно иногда съ звѣрями обращаться звѣрски, то пусть государь будетъ въ одно время и лисицею и львомъ, потому что лисица знаетъ лазы и тенета, а левъ страхомъ отпугиваетъ волковъ; пусть онъ бережется заблужденія обходиться и съ подлецами какъ съ благородными, и помнитъ что всѣ средства хороши, если только они поддерживаютъ государство, тѣмъ болѣе что негодяи и не заслуживаютъ другой мѣры кромѣ той, какою мѣрятъ сами. Іисусъ и Могаммедъ учили напротивъ побѣждать зло добромъ. Но у маккіавелліева „Государя" единственная цѣль та, чтобъ возсоздать единое государство на новыхъ основаніяхъ и осчастливить его надежнымъ оружіемъ и добрымъ законодательствомъ. — Кромвель въ Англіи, великій курфирстъ и Фридрихъ II въ Пруссіи, выполнили мысль Маккіавелли, и если послѣ Ришельё и Людовика XIV-го во Франціи все-таки настала революція, то она можно сказать только дополнила недодѣланное этими двумя дѣятелями.

Маккіавелли жалѣлъ что великому Савонаролѣ не удалось провести реформацію у Итальянцевъ, что онъ погибъ за недостаткомъ вооруженной силы; однакожь вѣдь и Лютеръ писалъ къ Гуттену: Мнѣ не хотѣлось бы, чтобъ за Евангеліе боролись силою и кровопролитіемъ; словомъ побѣжденъ былъ міръ, словомъ основана Церковь, словомъ же она и обновится. И впослѣдствіи онъ могъ сказать о себѣ такъ: „Никогда не обнажалъ я меча, а бился только устами и Евангеліемъ, бьюся также и до сихъ поръ съ папою, епископами, монахами и попами, съ безбожіемъ, заблужденіемъ и сектами, и сдѣлалъ этимъ болѣе нежели могли сдѣлать при всей ихъ силѣ императоры и короли. Я взялъ въ руки только жезлъ устъ божіихъ и ударялъ имъ по сердцамъ, предоставляя дѣйствовать самому Богу и его слову". Такимъ образомъ убѣжденіе, свободный путь полюбовной сдѣлки, должны были заступить мѣсто насилія; предоставленъ былъ просторъ независимой мысли, самостоятельному изслѣдованію, провозглашена была свобода совѣсти. Она была великимъ общимъ лозгуномъ Лютера въ сѣверной Германіи и Цвингли въ Швейцаріи. Ни свѣтская ни духовная власть не должны вторгаться въ міръ души, насильно располагать сердцами, предписывать вѣроисповѣданіе. Реформація вездѣ выдвинула впередъ общую грѣховность, общую потребность спасенія и священство всѣхъ вообще христіанъ, чѣмъ упразднила разность между клиромъ и міранами, положила конецъ тому посредничеству между Богомъ и людьми, на которое іерархія заявляла столь рѣшительное притязаніе. Безбрачіе, нищета и безусловная покорность не должны уже были придавать духовенству какой-то особенной святости; напротивъ, надо было признать бракъ, чистоту семейной жизни въ ихъ нравственномъ достоинствѣ, чтить какъ слѣдуетъ трудъ и собственность, уважать свободное самоопредѣленіе духа. Этимъ самымъ реформація подняла въ свою очередь и мірскую жизнь, а начало государственнаго единства принесло между прочимъ и ту выгоду, что мѣшало выдѣленію изъ общества особой іерархической касты, получавшей наказы извнѣ, отъ римской куріи. Началу свободы соотвѣтствовало также то, что Церковь сдѣлалась опять по-старому общиною вѣрныхъ,

которая избирала себя духовенство, не какъ владыкъ, а какъ служителей, какъ наставниковъ и пастырей душъ, сама впрочемъ заправляя своими дѣлами. Однакожь въ Германіи не состоялся такой церковный строй, гдѣ общины черезъ своихъ выборныхъ представителей смыкались бы на синодахъ (церковныхъ съѣздахъ) въ одно органическое цѣлое, хотя ландграфъ Филиппъ Гессенскій, при посредствѣ Франца Ламберта Авиньіонскаго, и уговорился съ своимъ народомъ на этотъ счетъ; напротивъ, гнетъ времени вынудилъ новую Церковь стать подъ защиту государства, и мало того, въ видахъ общаго порядка, по разнымъ практическимъ соображеніямъ, предоставить государямъ и свѣтской власти права главнаго епископскаго надзора, назначеніе духовныхъ лицъ и верховное руководство общинъ, то есть просто учредить государственную церковность, которая хотя и не соотвѣтствовала духу протестантизма, однакоже взяла въ свои руки необходимое для свободы народное образованіе и воспитанье, поставила духовныхъ проповѣдниковъ наставниками для взрослыхъ и заботилась о заведеніи для молодежи хорошихъ школъ.

Въ Швейцаріи же рѣшительно одержала верхъ свобода общинъ, и Цвингли, который, опираясь на эту народную основу, сломилъ аристократическія привилегіи и хотѣлъ преобразовать строй всего швейцарскаго союза, палъ за свои убѣжденія геройской смертію на полѣ битвы. Кальвинъ, со всей неумолимой послѣдовательностью своего ума, прямо потребовалъ какъ для Церкви, такъ и для государства, самоуправленія народнаго черезъ выборную думу достойнѣйшихъ гражданъ, и старался во что бы ни стало учредить такую думу въ Женевѣ на основѣ чистѣйшей вѣры и нравственности. Организаторскій талантъ его сдѣлалъ изъ Женевы протестантскій Римъ, горнило реформаторской науки, откуда новое ученіе распространилось во Францію и Шотландію; но образъ дѣйствій его отзывался изувѣрствомъ и деспотизмомъ: онъ обезглавилъ Якова Грюэ за то что тотъ поблажалъ въ стихахъ сладострастію, сжегъ Михаила Серве́ за то что онъ заявилъ вольныя мысли о догматѣ св. Троицы.* Ученикъ и другъ Кальвина, Нoксъ (Knox), оснавалъ своей проповѣдью мрачную строгость пуританства и внушалъ согражданамъ, что лучшее средство прогонять совъ, это—жечь ихъ гнѣзда.

Если всѣ люди равно сподобились богочадства, всѣ искуплены и освобождены Христомъ, то естественно было выводить изъ этихъ религіозныхъ идей житейскія послѣдствія, пересозидать по нимъ и гражданскіе порядки; самому Лютеру пришлось рѣшать одинъ изъ такихъ вопросовъ съ наступленіемъ „крестьянской войны“. Онъ высказывалъ государямъ жесткія истины, онъ требовалъ болѣе кроткаго правленія на основаніи естественнаго права и разума; для успокоенія возставшаго народа говорилъ онъ, надо снять тяготѣющее на немъ иго. Но онъ твердо держался правила, что лучше терпѣть зло, нежели причинять его; разгулъ слѣпой грубой силы приводилъ его въ ужасъ, онъ боялся мятежа, гдѣ нѣтъ и помина о разумѣ, онъ ненавидѣлъ крики де-

---

* На такихъ людяхъ какъ Кальвинъ ярко обнаруживается вся односторонность сильнаго ума, когда онъ навыкаетъ гордо презирать кроткія, умѣряющія внушенія сердца, вмѣсто того чтобы изучать ихъ, воспитывать въ себѣ и лелѣять. Прим. перев.

магоговъ, изъ которыхъ въ каждомъ сидитъ не одинъ тираннъ, а цѣлыхъ пять, а потому и не остановился на однѣхъ религіозныхъ мѣрахъ: когда страсти возставшихъ крестьянъ дошли до убійствъ, грабежа и пожарнаго раззоренія, онъ выступилъ противъ этихъ шаекъ съ страшной проповѣдью, говоря что ихъ надо безпощадно давить, колоть, избивать какъ бѣшеныхъ собакъ. Движеніе, которымъ крестьяне хотѣли добыть германскому народу достойный его свободный и всеединящій строй, не удалось точно такъ же, какъ и тщетно направленныя къ тому попытки рыцарей Зикингена и Гуттена, съ одной стороны, гражданина Вулленвебера—съ другой: ни тѣ, ни другія не нашли себѣ достаточной поддержки въ обществѣ. А между тѣмъ такъ-называемыя „десять статей" крестьянскаго манифеста вызывали на учрежденіе истинно-христіанскаго государства, требуя проповѣди чистаго Евангелія и права для общинъ избирать себѣ духовныхъ лицъ, требуя отмѣны крѣпостничества, феодальныхъ повинностей и оброковъ, требуя, наконецъ, равенства передъ закономъ, свободы личности и собственности, которыя давно уже вошли теперь во всѣ европейскія конституціи. Но главы движенія ступили еще одинъ шагъ дальше: они хотѣли отобранія въ казну всѣхъ церковныхъ имуществъ для покрытія доходами съ нихъ общественныхъ нуждъ, хотѣли введенія одинакихъ мѣръ, монетъ и вѣсовъ, хотѣли чтобы праву былъ данъ народный характеръ, чтобы судъ былъ гласный, чтобы положенъ былъ конецъ разности сословій (передъ закономъ) и чтобы весь сплошь народъ жилъ подъ защитой выборнаго императора, самъ вѣдая свои дѣла по городамъ и общинамъ. Ѳома Мюнцеръ принималъ и въ соціальномъ смыслѣ то царство божіе, которое онъ предположилъ учредить на землѣ. Въ пылкой душѣ его разгорѣлась искра средневѣковаго предсказанія о вѣчномъ Евангеліи. Духъ, вводящій во всякую истину, объявляется теперь, думалъ онъ, во всѣхъ сердцахъ человѣческихъ и дѣлаетъ всѣхъ братьями. Но онъ при этомъ втянулся въ мысли Ветхаго Завѣта и хотѣлъ нести мечъ Гедеона противъ народныхъ утѣснителей и выступить какъ Илія противъ безстыжихъ поповъ: кто-де уклоняется отъ участія въ общемъ братствѣ, тотъ долженъ погибнуть; общеніемъ труда, имуществъ, образованія должно́ за тѣмъ осуществиться царство божіе, царство духа, открывающагося въ разумѣ и въ совѣсти людей, и исполняющаго насъ той любви, которая онъ самъ и есть. Мюнцеръ погибъ трагически оттого, что, упреждая время, хотѣлъ силою осуществить то, что можетъ быть только дѣломъ дальнѣйшаго внутренняго развитія: свобода и братство должны выступить не съ разрушительными цѣлями, а съ тѣмъ чтобъ созидать; тогда имъ не нужно отрекаться и отъ частной собственности, потому что любовь всегда рада предоставить въ ней соучастіе другому.

Вотъ почему гуманный человѣкъ въ лучшемъ смыслѣ слова, ученый и вмѣстѣ государственный дѣятель, канцлеръ Томасъ Моръ въ Англіи, задумалъ представить своимъ современникамъ житейское зеркало и тутъ же идеалъ, къ которому они должны были постепенно подготовляться. По образцу платоновской республики онъ начерталъ картину своей Утопіи, вложенную имъ въ уста лицу, совершившему кругосвѣтное путешествіе, при чемъ онъ уяснилъ напередъ въ разговорѣ тогдашній европейскій бытъ, выставивъ его бѣдность и необразованность, такъ часто ведущія къ преступленью, между тѣмъ какъ въ Утопіи каждый не нарадуется своимъ существованіемъ и вполнѣ сознаетъ до-

стоинство истиннаго человѣка. На счастливомъ этомъ островѣ мѣсто духовенства и знати, мѣсто цеховыхъ и крѣпостныхъ, заступаютъ одни только свободные, образованные, работящіе граждане, живущіе попеременно въ городѣ и въ деревнѣ, трудящіеся ежедневно надъ тѣмъ, къ чему чувствуютъ наклонность и призваніе, а вслѣдствіе того имѣютъ вдоволь досуга для общественныхъ удовольствій, для наслажденія искусствомъ и наукою. Семья основана тамъ на чистой любви и супружеской вѣрности; товарищи по роду занятій ведутъ свое дѣло заодно, собща, и произведенія этой совокупной дѣятельности обмѣниваютъ на то, чтó въ избыткѣ произведено другими: такимъ образомъ тамъ царитъ общее благосостояніе, нѣтъ жадной корысти, нѣтъ ссоръ изъ-за того, чтò мое, чтò твое. Они сами выбираютъ себѣ старшинъ, а верховный глава ставится ото всего народа; законовъ у нихъ мало, но они извѣстны всѣмъ. Войну считаютъ они просто звѣрствомъ, однакожь обучены владѣть оружіемъ для обороны отъ внѣшнихъ нападеній. Всякому предоставлена полная религіозная свобода, потому что они убѣждены въ силѣ истины и понимаютъ что Богу можно поклоняться на разные лады; но человѣкъ, отрекшійся отъ вѣчной природы души или принимающій весь міръ за игру случая, утратилъ бы всякое довѣріе народа и не получилъ бы ни какой общественной должности *. Умосозерцаніе природы и дѣлà человѣческой любви—вотъ самое угодное Богу служеніе.

Сто лѣтъ спустя послѣ Томаса Мора Өома Кампанелла въ Италіи взялъ Утопію за образецъ своему „Солнечному государству", но отнюдь не превзошелъ этого образца; напротивъ, онъ упразднилъ бракъ и урядилъ всю жизнь начиная съ верху, слишкомъ коммунистически, подчинивъ ее сановникамъ, изъ которыхъ трое главныхъ, отвѣчая тремъ кампанеллинскимъ категоріямъ—могущества, мудрости и любви, должны подъ руководствомъ верховнаго главы заботиться обо всемъ, чтò укрѣпляетъ и цѣлое, и каждую отдѣльную личность, чтò относится къ наукѣ и обученію, къ общественности и житейской отрадѣ. Мечты астрологіи и метафизическій схематизмъ явны у него во всѣхъ общественныхъ порядкахъ; но сквозь всю путаницу странныхъ, несообразныхъ фантазій мыслителя просвѣчиваетъ одна и та же цѣль,—положить конецъ нуждѣ и злодѣйству, сдѣлать трудъ, образованность и благоденствіе общимъ достояніемъ, то-есть та же опять задача, надъ которою постоянно работаетъ и теперь прогрессивный ходъ человѣчества.

Если вслѣдъ за тѣмъ мы перейдемъ къ исторіографіи, то увидимъ, съ одной стороны, Итальянцевъ, пишущихъ по образцу древнихъ на латинскомъ языкѣ, съ другой—какого-нибудь Голиншеда, Тумайра изъ Абенсберга, латинизованнаго въ Авентинуса, Франка Донаувёртскаго, и Чуди, которые писали на туземномъ языкѣ хроники Англіи, Германіи и Швейцаріи, принадлежащія къ самымъ лучшимъ народнымъ книгамъ, потому что хотя былина и не строго подѣлена въ нихъ отъ исторической были, но происшествія излагаются съ простосердечной наивностью и съ свободнымъ здравомысліемъ, такъ, какъ представлялись они народному уму, какъ дѣйствовали черезъ него облагороживающимъ образомъ на послѣдующія поколѣнья, вмѣстѣ и поу-

* Какъ часто бываетъ это совсѣмъ наоборотъ въ дѣйствительной жизни!

чая и занимая читателей. Не даромъ Гёте говорилъ: „Кто знаетъ человѣче-„ское сердце вообще и ходъ личнаго образованія въ частности, тотъ не со-„чтетъ несбыточнымъ дѣломъ воспитать отличнаго иногда человѣка при по-„мощи одной такой книги какъ напримѣръ Швейцарская хроника Чуди или „Баварская—Авентинуса".

Индивидуализмъ тогдашней поры, выдвигавшій впередъ человѣческую личность и выводившій событія изъ ея характера, страстей или умственнаго склада, нашелъ себѣ свою область въ запискахъ или мемуарахъ, которыми особенно богата французская литература. Анекдотами, остроумными выходками, разсказами изъ частной жизни или изъ исторіи сердца начинаетъ это направленіе украшать картину государственныхъ событій, и показываетъ какъ никогда не теряющая себя изъ виду самость человѣка обращается наконецъ въ чистый эгоизмъ среди общаго хода дѣйствительности, да и при обсужденіи ея со стороны, какъ жажда успѣха рѣшаетъ вопросъ о выборѣ средствъ, а равно и о томъ, что̀ похвально и что̀ предосудительно, какъ смѣлая или хитрая гоньба за себялюбческими цѣлями выставляется единственною пружиной дѣйствій и чуть не единственною причиной событій въ исторіи. Чистосердечіе считается за глупую простоту, лукавая скрытность и при случаѣ дерзкая рѣшительность за дипломатическое искусство, опредѣляющее народныя судьбы. Филиппъ де-Коми́нъ, служившій сперва Карлу Смѣлому, а потомъ приставшій къ Людовику XI-му, когда увидѣлъ что послѣдній силою ума одержитъ верхъ,—де-Коми́нъ изложилъ съ ясною холодностью и спокойнымъ остроуміемъ все, что испыталъ самъ и въ чемъ былъ болѣе или менѣе близкимъ участникомъ; подкупы и измѣны, даже преступныя жестокости, передаетъ онъ безъ осужденія, но и безъ похвалы или прикрасы; они представляются ему чѣмъ-то самопонятнымъ въ такомъ мірѣ, который самъ напрашивается на обманъ; чисто-мірскія цѣли, здѣсь—великая цѣль учрежденія объединеннаго государства во Франціи, достигаются путемъ силы и хитраго расчета; о религіи, о нравственныхъ началахъ, о нравственномъ міропорядкѣ нѣтъ и помина, а если они и выводятся иногда на первый планъ, то рѣшительно лишь для одной видимости. Кромѣ книгъ Комина, Карлъ V особенно держался сочиненій Гвиччардини и читалъ ихъ каждый божій день. Итальянецъ также разсказываетъ съ искуснымъ многословіемъ отечественныя событія, въ которыя былъ замѣшанъ самъ, обнажаетъ скрытыя побужденія дѣйствующихъ личностей и поучаетъ читателя своимъ знаніемъ людей, своей свѣтской опытностью, тѣми правилами практическаго благоразумія, которыя почерпаетъ изъ фактовъ и удачнаго или неудачнаго исхода разныхъ замысловъ. По образцу записокъ такого рода, французъ де-Ту начерталъ совокупную картину второй половины 16-го вѣка съ французской точки зрѣнія. Итальянскіе художники принимаются въ свою очередь за изложеніе біографическихъ характеристикъ, какъ напримѣръ Вазари въ своихъ жизнеописаніяхъ знаменитѣйшихъ архитекторовъ, ваятелей и живописцевъ, и Бенвенуто Челлини въ описаніи своей многоподвижной жизни, полномъ художнической фантазіи. Но лучшимъ созданіемъ этой эпохи навсегда останется маккіавелліева Исторія Флоренціи. Ему равно послужило въ пользу и близкое участіе въ политикѣ и прилежное изученіе древнихъ; энергія и ясность ума такъ и отражаются въ полновѣсномъ блескѣ его стиля; благодаря наглядности, съ какою развер-

тываетъ онъ борьбу партій и дѣйствующіе характеры, съ какою излагаетъ въ рѣчахъ ихъ цѣли, мысли времени, обстоятельства, онъ создалъ такое національное произведеніе, которое не уступитъ великимъ образцамъ Греціи и Рима. Онъ съумѣлъ отнестись къ развитію родного своего города съ такимъ великимъ смысломъ, съ такою широтой и глубиной воззрѣнія, что передъ нами раскрывается здѣсь ходъ всемірной исторіи. Если въ своихъ письмахъ и посольскихъ донесеніяхъ онъ разсматриваетъ событія порознь, въ одиночку, и охотно возводитъ ихъ къ людскимъ личностямъ, страстямъ и кознямъ, если во многихъ своихъ стихотвореніяхъ онъ возвѣщаетъ въ тонѣ дантовскихъ оракуловъ внутреннюю необходимость, великій планъ судьбы въ жизни человѣческаго рода, то въ исторіи, какъ показалъ Гервинусъ, оба эти способа воззрѣнія, сопоставленные неподражаемымъ образомъ, являются у него переднимъ и заднимъ фономъ событій, и въ то самое время какъ путемъ тщательнаго изслѣдованія авторъ разъясняетъ свободные мотивы дѣйствующихъ лицъ, онъ слегка указываетъ на верховодную руку судьбы во всѣ тѣ моменты, когда такія вступательства незримаго въ общій ходъ міра становятся очевидны. Въ самомъ многоразличіи событій раскрываются у него тѣ идеи, которыми они ведутся и уряжаются.

ВЗГЛЯДЪ НА ПРИРОДУ, И ОТКРЫТІЯ.

Колумбъ. Коперникъ. Кеплеръ.

На востокѣ Арабы усвоили себѣ познанія о природѣ, добытыя древностью и разработали ихъ далѣе съ помощью систематическаго наблюденія, съ помощью нарочитаго производства опытовъ. Изъ Испаніи передали они эти добытки Западу, гдѣ ремесленная техника съ своей стороны расширяла подъ-рукою то, что стало нѣкогда общимъ достояніемъ благодаря еще распространенію римской культуры. Схоластикъ-ученый ни мало не заботился о предметахъ и ходѣ занятій рабочаго люда. Но теперь города пріобрѣли большое значеніе, силу и богатство, жажда образованія тянула молодежь изъ народной среды въ школы гуманистовъ, средневѣковое фантастическое направленіе къ надземному уступило мѣсто реалистической тягѣ къ земному, и пробудилось желаніе видѣть собственными глазами все, въ томъ числѣ и сокровенный ходъ природы. Люди, благодаря своему ремеслу обладавшіе многими опытными свѣдѣніями по части физики и химіи, стали теперь спрашивать о причинахъ и связи разныхъ естественныхъ явленій, и обокъ съ

отвѣтами, подсказываемыми на это силою воображенія, приспѣло на помощь и то трезвое изслѣдованіе, которое захотѣло провѣрять свои мысли дѣйствительнымъ опытомъ, обосновывать и развивать ихъ со всей отчетливостью и послѣдовательностью математики. Стародавній поэтическій взглядъ на природу, приписывавшій особыя явленія ея царящимъ въ стихіяхъ духамъ или утверждавшій свѣтила въ кристальныхъ сферахъ, движимыхъ ангелами, вообще дѣлавшій земное въ какой-то символической игрѣ наглядныиъ воплощеніемъ небеснаго,—этотъ взглядъ тогда еще не умиралъ и встрѣчался лицомъ къ лицу съ стремленіемъ поставить на мѣсто тѣхъ духовныхъ могуществъ и ихъ произвольной дѣятельности непреложные законы и силы безличныя, исключить изъ области дѣйствительнаго всякую случайность, всякое чудо, съ неуклонной вѣрностью изучать эту область саму въ себѣ и, познавъ существенныя ея условія, дѣлать ее слугою людскихъ цѣлей, а не обожать природу или не отвращаться отъ нея съ суевѣрнымъ ужасомъ, какъ отъ чего-то противобожественнаго и жуткаго. Этотъ именно скрёстъ двухъ противоположныхъ направленій, втрощеніе призраковъ фантазіи въ математическія формулы, смѣсь собственныхъ вѣрныхъ наблюденій съ грезами отдаленной старины, — вотъ что характеризуетъ разсматриваемую нами пору вплоть до Кеплера.

Такъ, относительно звѣзднаго неба, охотно принимали точныя познанія Александрійцевъ и Арабовъ, но при этомъ все-таки держались за усилія разгадывать по свѣтиламъ судьбу людей, читать въ нихъ предопредѣленный свыше исходъ земныхъ событій. Астрономія только исподволь вылуплялась изъ Астрологіи. Хотя Пико де-Мирандола давно уже училъ, что конечно солнце и мѣсяцъ своимъ движеніемъ, свѣтомъ и теплотой могущественно вліяютъ на землю, но что всѣ частности тѣмъ не менѣе слѣдуетъ объяснять изъ причинъ ближайшихъ, что дѣла и судьбы человѣка опредѣляются его волею, а не положеніемъ свѣтилъ при его рожденьѣ, что предсказанія астрологовъ насчетъ историческихъ событій такъ же ложны какъ и предсказанія ихъ о погодѣ; не смотря на то даже такой просвѣщенный человѣкъ какъ Помпонацій полагалъ, что всѣ перемѣны на землѣ обусловлены небесными сферами и могутъ быть объяснены изъ нихъ, если только мы дойдемъ до настоящаго звѣздознайства. Свѣтила дѣйствительно знаменія для корабельщиковъ на́ морѣ, говоритъ Лютеръ, но и Меланхтонъ хвалился еще искусствомъ предузнавать жизнь человѣка изъ положенія звѣздъ при его рожденіи. Агриппа фонъ-Неттесгеймъ лишился милости двора за свою смѣлую отповѣдь, что голова его можетъ послужить французской королевѣ къ чему-нибудь лучшему, чѣмъ для составленія гороскопа ея сыну. Среди такой-то обстановки возникла великая мысль Коперника, и Кеплеръ не даромъ говорилъ, что онъ и Тихо-Браге были его путеводными звѣздами, потому что безъ ихъ наблюденій все выведенное имъ на свѣтъ лежало бы еще во тьмѣ. Открытія мои, прибавляетъ онъ къ этому, не съ неба сошли ко мнѣ въ душу; они покоились въ глубинѣ ея: глаза мои увидѣли свѣтила небесныя, а эти пробудили таившіяся въ душѣ идеи, тѣмъ именно что вызвали во мнѣ неутомимую любознательность къ природѣ. Но для того чтобъ не пойдти по́ міру, и этотъ отличный человѣкъ долженъ былъ снабжать свои календари астрологическими предсказаньями; и если онъ на-

шелъ себѣ наврeмя пріютъ у Валленштейна, то единственно благодаря тому, что Валленштейнъ связывалъ свою политическую и военную дѣятельность съ положеніемъ свѣтилъ; та простая истина, что свобода наша зависитъ отъ механизма природы, какъ скоро изъ внутренней области сознанія выступитъ въ сферу внѣшнихъ вещей, что мы можемъ выполнить только тѣ намѣренія или планы, которые допускаются естественнымъ ходомъ міра,—самопонятная эта истина заключалась еще въ той фантастической оболочкѣ, что будто бы возможность и исходъ всякаго дѣла зависитъ отъ появленія тѣхъ или другихъ звѣздъ. Но какими чудными, полными приключеній походами добылъ и самъ Кеплеръ золотое руно познанія! Опираясь на пиѳагоровскую символику линій и чиселъ, соображаясь съ гармоніею струнъ и звуковъ, ищетъ онъ все новой и новой комбинаціи своихъ опытовъ, своихъ измѣреній; сама истина какъ будто нарочно играетъ его терпѣніемъ; упорный выкладчикъ, неутомимый наблюдатель постоянно хочетъ сочетать трезвые фактическіе выводы съ полными фантазіи преобразованіями восточныхъ миѳовъ и символовъ, которые все еще отражаются въ его умѣ черезъ посредство греческой философіи; энергія поэтическаго вдохновенія привела его къ открытію всемірныхъ законовъ.

Такимъ же образомъ, и химія обязана своимъ развитіемъ стремленію отыскать такъ-называемый философскій камень, то-есть средство исцѣлять тѣло человѣка отъ всѣхъ болѣзней и въ то же время возводить всѣ металлы въ высшую степень, въ золото: западъ и это перенялъ отъ Арабовъ. Здѣсь предстаетъ намъ Парацельсъ, котораго характерный умъ знаменуетъ собой всю первую половину 16-го столѣтія, въ которомъ сомнителенъ перевѣсъ между геніемъ и шарлатаномъ, въ которомъ истинно не знаешь, герой ли сдѣлался проходимцемъ, или проходимецъ героемъ; оттого одинъ смѣется надъ нимъ какъ надъ дикимъ полоумнымъ мечтателемъ, другой превозноситъ его какъ реформатора науки. Alterius ne sit qui suus esse potest, „Не порабощайся другому тотъ, кто можетъ самъ себѣ быть хозяиномъ“, подписалъ онъ подъ своимъ портретомъ; это было девизомъ его жизни. Отъ школьной учености и ея безконечныхъ словопреній отсылалъ онъ жаждущихъ знанія къ книгѣ природы; ясное солнце, а не жалкая кабинетная лампочка, проливаетъ настоящій свѣтъ; глаза, охочіе видѣть и учиться,—вотъ настоящіе профессоры. Съ каѳедры онъ говорилъ уже не полатыни, а понѣмецки; онъ заботился и о домашнихъ средствахъ для народа, и о составленіи новыхъ минеральныхъ препаратовъ для медицины, называлъ алхимиковъ дураками, переливающими изъ пустого въ порожнее, и утверждалъ, что подлинное назначеніе химіи—изготовлять лѣкарства; ей не слѣдъ дѣлать золото, а слѣдъ способствовать здоровью и благоденствію народа. Какъ для всѣхъ его современниковъ, такъ и для него, человѣкъ былъ микрокозмомъ, такъ что философъ не найдетъ ни на небѣ, ни на землѣ ни чего такого, чего не открылъ бы онъ въ человѣкѣ, а врачъ и въ человѣкѣ не найдетъ ни чего такого, чего не было бы точно такъ же на небѣ и на землѣ; все живо и взаимнодѣйственно одно съ другимъ: кто ѣстъ кусокъ хлѣба, тотъ вкушаетъ въ немъ и земныхъ и звѣздныхъ силъ; всѣ твари — письмена для описанія жизни и происхожденія человѣка. Но Парацельсъ не останавливается на однѣхъ всеобщностяхъ; онъ хочетъ, чтобы мы вездѣ вникали въ ближайшія, физическія причины, все объясняли себѣ естественными

законами, и вотъ въ этомъ смыслѣ здраваго, самодѣятельнаго изслѣдованія, котораго онъ чувствовалъ себя представителемъ, онъ былъ въ правѣ съ гордостію говорить: Кто хочетъ идти за истиной, тотъ долженъ поступить подъ мои началъ! Wer der Wahrheit nach will der musz in meine Monarchei.

Великимъ шагомъ впередъ было то, что за основу всѣхъ явленій, раскрывающихъ внутреннюю жизнь и взаимодѣйствіе вещей между собою, стали наконецъ принимать самоё природу, а не надземный міръ духовъ. Когда же разсматривали вселенную какъ совокупный, цѣльный организмъ, въ которомъ все находится въ тѣснѣйшей связи между собою, тогда въ глазахъ воображенія она легко превращалась въ какой-то волшебный садъ, гдѣ каждое существо, будучи само центромъ и орудіемъ чудесныхъ силъ, дѣйствуетъ ими на все остальное. Сознать это именно отношеніе, вникнуть въ особый видъ и способъ взаимодѣйственнаго вліянія всѣхъ вещей,—вникнуть дотого, чтобы потомъ самому располагать имъ,—вотъ чѣмъ задавалась магія. Что было таинственно, что и самъ изслѣдователь постигалъ больше только темнымъ чаяніемъ нежели яснымъ разсудкомъ, то старались держать въ тайнѣ или едва намекали на то въ символахъ. Корнелій Агриппа фонъ-Неттесгеймъ смѣется надъ всѣми предсказаньями изъ сновъ, надъ всѣми гаданьями по свѣтиламъ и по чертамъ человѣческой руки, однако считаетъ за истину естественную магію, поскольку она разсматриваетъ силы земныхъ и небесныхъ созданій, изслѣдуетъ ихъ сочувственность, симпатію, выводитъ на свѣтъ сокровенное, соединяетъ порозненное и производитъ этимъ изумительныя дѣйствія, въ которыхъ люди видятъ чудеса, но которыя между тѣмъ совершаются только всилу прирожденнаго вещамъ свойства. Какъ магнитъ притягиваетъ желѣзо, такъ, думалось тогда, и всѣ вещи притягиваются или отталкиваются между собою; и какъ магнитъ сообщаетъ силу свою желѣзному кольцу, на которомъ онъ повѣшенъ, какъ одно тѣло передаетъ другому свое движеніе, свою теплоту, такъ точно и всѣ сплошь вещи наклонны къ себѣ подобнымъ, такъ точно стремятся онѣ уподоблять себѣ и другія. Вслѣдствіе этого полагали, что струны изъ овечьихъ и изъ волчьихъ кишокъ на лютнѣ не могутъ дать отъ себя гармоніи, а непремѣнно лопнутъ; полагали что для укрѣпленія мужества хорошо поѣсть сердца льва, что можно возбудить любовь, накормивъ человѣка органами сладострастія бѣгающихся животныхъ. Какъ въ человѣческомъ тѣлѣ каждый членъ приходитъ въ движеніе, ощутивъ движеніе другихъ, такъ будто бы и каждая часть міра тѣсно соприкасается со всѣми прочими. Вселенную уподобляли натянутой струнѣ, которая, бывъ тронута съ одного конца, звучитъ на всемъ своемъ протяженіи; думали, что лучи высшихъ силъ непрерывно изливаются на низшія сферы, что въ необозримой лѣстницѣ существъ все снизу постепенно восходитъ къ сферамъ небеснымъ, какъ говорятъ и гётевъ Фаустъ и шиллеровъ Валленштейнъ, совершенно въ духѣ своего времени. Еще цѣлыя сто лѣтъ послѣ Агриппы такой замѣчательный мыслитель какъ Кампанелла произвольно перемѣшалъ, на основаніи этого глубокомысленнаго созерцанія, дѣйствительность съ праздною мечтой безъ всякаго критическаго разбора. Агриппа слылъ чудодѣемъ среди окружавшихъ его людей, тогда какъ непосѣдная, полная приключеній жизнь, которую проводилъ онъ въ разныхъ краяхъ то воиномъ, то ученымъ, уяснила ему суетность

человѣческихъ стремленій и познаній, и самъ онъ ратовалъ противъ всякаго рода суевѣрія и дѣломъ и шуткой.

Къ числу суевѣрій принадлежала между прочимъ безумная мечта о вѣдьмахъ, страшно заколдовавшая Европу на нѣсколько сряду вѣковъ, пока наконецъ удалось преодолѣть ее совокупнымъ усиліямъ естествовѣдѣнія и философской науки. Порожденію ея содѣйствовала съ одной стороны средневѣковая вѣра въ дьявола, постепенно принявшая въ себя разныя черты древнеязыческихъ боговъ, такъ что отголоски древняго культа можно было почесть признакомъ питаемаго къ ней сочувствія, да къ ней же охотно относили притомъ и любой религіозный взглядъ, расходившійся съ ученіемъ святой Церкви. Съ одной стороны у древнихъ Германцевъ высоко уважались жрицы-знахарки, которыя всѣхъ позже обращены были въ христіанство; а то, что искони святимую первую майскую ночь можно было переименовать въ вѣдьминскій шабашъ, не доказываетъ ли ясно, что послѣдній выводился прямо изъ языческаго богослужебнаго торжества? У народа были въ большомъ ходу симпатическія средства, вѣрили также въ заклятія вѣтра и погоды, въ заговоры отъ порѣзовъ и протыкъ, въ наузы и приворотныя зелья, въ разныя чародѣйныя снадобья; а во что толпа вѣритъ умомъ, то видитъ она и глазомъ: и какъ легко иному вообразить себѣ, что онъ дѣйствительно смыслитъ въ колдовствѣ, если хоть разъ его гаданіе случайно увѣнчалось удачей! Знаніе цѣлебныхъ и ядовитыхъ средствъ, злостное иногда употребленіе ихъ въ дѣло такъ же какъ и силы мнимыхъ чаръ; возбужденіе изступленныхъ грезъ наркотическими мазями и напитками,—все это можно принять за подлинные факты; да нельзя конечно сомнѣваться и въ томъ, что были женщины, у которыхъ представленія такого рода обращались въ живыя видѣнія, которыя сами вѣрили въ ихъ дѣйствительность, воображали, что переносятся въ мѣста, освященныя исконнымъ повѣрьемъ, что въ сладострастныхъ грезахъ водятся тамъ съ дьяволомъ. Отсюда, благодаря поповскимъ росказнямъ, развилось убѣжденіе, что дьяволъ соблазняетъ иныхъ женщинъ, которыя, отступивъ тогда отъ Бога, предаются нечистой силѣ тѣломъ и душой, и въ сообществѣ единомысленныхъ мужщинъ сходятся на Брокенѣ и на другихъ горахъ (обыкновенно „Лысыхъ", то-есть голыхъ), гдѣ дьяволъ будто бы обезьянитъ Бога, пародируетъ христіанское богослуженіе въ его обѣднѣ и евхаристіи, и послѣ любодѣйственныхъ неистовствъ сожигается въ видѣ козла; зола отъ него служитъ потомъ для зловредныхъ чародѣйныхъ снадобій: потому что какъ Господь Богъ даруетъ святымъ своимъ угодникамъ чудотворную силу, такъ и дьяволъ надѣляетъ своихъ близкихъ друзей колдовствомъ, магическою силой надъ законами природы.* Вышедшая въ 1489-мъ году книга „Молотокъ на вѣдьмъ", Malleus maleficarum, свела все это въ цѣлую систему; инквизиція выпытывала у обвиняемыхъ разныя показанія даже и тогда, когда показывать было нѐчего, и начиная съ 14-го вѣка запылали во всей западной Европѣ тысячи костровъ,—тѣмъ болѣе что отбиралось и имущество сожигаемыхъ и что часть его назначалась въ награду усерднымъ доносчи-

---

* Тутъ есть та вѣрная мысль, что нарушеніе установленныхъ Богомъ законовъ природы можетъ идти только отъ Нечистаго.

камъ и судьямъ. Поповство и подъяческое крючкотворство жадно ухватились за нити, выпряденныя народнымъ повѣрьемъ, и воспоминаніе объ этомъ вполнѣ оправдываетъ слова Гёте: „Суевѣріе можно уподобить волшебнымъ пáузамъ, „которыя тѣмъ крѣпче стягиваются, чѣмъ больше имъ противишься. Отъ него „не всегда свободна и самая свѣтлая пора; а возникнетъ оно въ пору мрака, „тогда отуманенный смыслъ бѣднаго человѣчества скоро доходитъ до нево-„образимыхъ грезъ, начинаетъ вѣрить въ дѣйствіе царства духовъ и демо-„новъ, въ самыя отдаленныя вліянія, простирающіяся даже на будущія по-„колѣнья; создается цѣлый міръ чудесъ, окруженный мутною туманной „атмосферой. Хмара ложится иногда на цѣлые вѣка и становится все гуще „и гуще; воображеніе высиживаетъ исчадія самой дикой, безотрадной чув-„ственности, разумъ какъ будто бы отлетѣлъ, подобно Астреѣ, къ своему „божественному первоисточнику, и здравый смыслъ приходитъ въ совер-„шенное отчаянье, не видя ни какой возможности отстоять свои права.“ Только въ 17-мъ вѣкѣ успѣхи просвѣщенія стали противодѣйствовать мечтѣ о вѣдьмахъ; Нидерландецъ Бекеръ съ своимъ „Заколдованнымъ міромъ“ и благородный поэтъ, іезуитъ Шпее, встрѣтили себѣ сочувствіе. Послѣдній рано посѣдѣлъ вслѣдствіе того, что часто долженъ былъ провожать на смертную казнь несчастныхъ, не находя за ними самъ ни какой вины, и написалъ наконецъ книгу противъ такого рода прецессовъ (Cautio criminalis 1631); но другой іезуитъ еще въ 1749-мъ году говорилъ въ Вюрцбургѣ у костра послѣдней нѣмецкой вѣдьмы проповѣдь, въ которой всѣхъ невѣрящихъ въ вѣдьмъ прямо называлъ безбожниками.

Среди столь блестящихъ и столь гнусныхъ порожденій богатой и сильно напряженной фантазійной жизни, окружавшей такихъ людей какъ Микель Анджело и Рафаэль, Шекспиръ, Дюреръ и Рубенсъ, Сервантесъ и Мурильіо,—людей, явившихся ея полнымъ, благороднымъ цвѣтомъ,—новая наука съ своимъ точнымъ изслѣдованіемъ медленно двигалась впередъ, и художнику же выпала на долю честь быть и въ ней путепроложнымъ геніемъ. Леонардо да-Винчи не только высказалъ ту истину, что должно начать съ наблюденія и опыта для того чтобъ отыскать основу и законъ явленій, но онъ слѣдовалъ ей самъ и сдѣлался величайшимъ физикомъ своего вѣка. Глубокій взглядъ на природу и знаніе математики навели изобрѣтательный умъ его сперва на механику: онъ придумывалъ разныя машины и автоматы (самодвиги); но онъ при этомъ изучалъ законы толчка и тренія твердыхъ тѣлъ, волнообразное движеніе текучихъ, и перенесъ послѣднее отъ воды на воздухъ и эѳиръ для объясненія звука и свѣта. Онъ наблюдалъ сопротивленіе и тяжесть воздуха, положилъ начало сравнительной анатоміи и ученію объ окаменѣлостяхъ.

Еще прежде нѣмецкіе ученые воспользовались астрономическими работами древнихъ Грековъ и Арабовъ, и изумили Европу улучшеніемъ наблюдательныхъ инструментовъ и небесныхъ картъ; таковы были Пёйрбахъ, Штёфлеръ и Іоаннъ Мюллеръ, прозванный Регіомонтаномъ по латинскому имени родины его, Кёнигсберга. Въ Италіи были разведены ботаническіе сады и положены новыя основанія ботаникѣ трудами Чезальпини, всеобщей естественной исторіи—трудами Альдрованди и Порты, а въ 16-мъ вѣкѣ анатоміи—незабвенными изслѣдованіями Везаля, Фалоніи и Эвстахіо. Вмѣсто того что-

бы заодно съ Ѳомою Аквинскимъ и богословскими его поклонниками догматизировать о снѣ, пищѣ и даже пищевареніи ангеловъ, теперь захотѣли дѣйствительно узнать настоящее устройство человѣческаго тѣла. Общество чуть не такъ же интересовалось математическими проблемами, какъ древность своими состязательными играми; посылали другъ другу вызовы, бились объ закладъ, вступали въ публичные споры, и вотъ Тарталья и Карданъ открыли формулы и методы рѣшенія для уравненій высшихъ степеней. Въ математикѣ видѣли совершенно самостоятельный, самъ въ себѣ утвержденный, отчетливо-ясный и вполнѣ связный міръ истины; тутъ нѣтъ ни произвола, ни чудесъ, одно только разсудочное развитіе, одна разумная необходимость; тутъ открывалась для ума особая, совсѣмъ новая область, гдѣ изобрѣтательное его творчество выходило вмѣстѣ доказательствомъ какой-нибудь всегда и вездѣ полносильной истины,* и мысль навыкнувъ подчиняться здѣсь строгой послѣдовательности, старалась потомъ соблюдать ее точно такъ же и въ изученіи природы, съ тѣмъ чтобы схоластическіе догматы и мистическія грезы о послѣдней замѣнить основанною на математикѣ механикой и физикой.

Желаніе все видѣть самому, во всемъ увѣриться собственнымъ наблюденіемъ, самостоятельность мысли и изслѣдованія, связывали новые взгляды съ преданіями древности. Эней Сильвій, ставъ уже папою, пускался въ поѣздки для наслажденія сельскою природой и сочинилъ міроописаніе, космографію; картину свѣта, составленную кардиналомъ Петромъ д'Альи (Ailly) читалъ прославившійся потомъ генуэзскій мореплаватель, въ чьемъ духѣ сочетались тогдашняя любовь къ странствіямъ съ совокупностью математическихъ и физическихъ познаній той эпохи, съ успѣхами навтической астрономіи, съ употребленіемъ магнитной стрѣлки, для того чтобы возбудить въ немъ смѣлую рѣшимость, идя моремъ къ западу, достигнуть крайняго востока, то-есть остъ-индскихъ береговъ.

Въ Колумбѣ дѣйствительно соединилось все нужное для геніальнаго открытеля,—пылкая фантазія, острая сообразительность, непреклонная сила характера и глубокое религіозное чувство. При сличеніи взглядовъ древнихъ писателей на видообразованіе земли съ разсказами Марко Поло и свѣдѣніями, собранными отъ корабельщиковъ, яркой молніей упало въ тревожную его душу откровеніе, что можно обойдти кругомъ весь земной шаръ; ему даже привидѣлось, что онъ будтобы получилъ ключи отъ океанскихъ воротъ, запертыхъ громадными цѣпями. И, благодаря ему, искони землераздѣльный океанъ, сталъ единительною связью между самыми отдаленными краями; жажда дѣятельности пріобрѣла новое поприще для романтическаго рыцарства въ дѣйствительномъ мірѣ; стремленіе людей въ невѣдомую даль прояснилось неожиданнымъ вовсе блескомъ, и ища старой земли, Колумбъ нашелъ вдругъ новую часть свѣта, убѣжище и пріютъ свободы, свѣжую почву для культуры, не связанной, не удрученной преданіемъ. Что подвигъ Колумба былъ не дѣломъ случая, а выполненіемъ его плана, его мысли, это доказываютъ многолѣтніе труды, мно-

---

* Разумѣется, такой истины, которая нейдетъ дальше мѣры и числа, дальше механическаго сочетанія. Прим. перев.

госкорбныя борьбы, какихъ оно ему стоило, прежде чѣмъ онъ добился наконецъ снаряженія двухъ кораблей. Когда онъ развивалъ свой взглядъ на шарообразность нашей планеты, тупоумные противники возражали на это: мы готовы вѣрить, что по шару можно спуститься внизъ, но какъ же потомъ подняться кверху? Монахи и ученые въ Саламанкѣ опровергали естествовѣдные его доводы ссылками на Отцовъ Церкви: развѣ Лактанцій не считалъ безумною ту мысль, чтобы деревья росли внизъ вершинами, чтобы дождь падалъ въ вышину, чтобы люди ходили вверхъ ногами? Развѣ Августинъ не говорилъ, что люди за́ моремъ не могутъ происходить отъ Адама? Да оно вѣдь противорѣчило бы и библіи. Но Колумбъ самъ готовъ былъ считать себя за Христофора (то-есть Христоносца), назначеннаго перенесть Евангеліе черезъ океанъ; онъ находилъ пророчество своему предпріятію въ словахъ Священнаго Писанія, по которымъ народы со всѣхъ концовъ земли должны собраться подъ хоругвь Христа Спасителя. Всѣ равно дивятся геройскому его мужеству во время пути, но гораздо рѣже признается то, что онъ отнюдь не хотѣлъ играть въ Новомъ Свѣтѣ роль алчнаго проходимца, а думалъ основать тамъ счастливое царство права, закона и труда; но грубая необузданность новыхъ переселенцевъ соединилась съ завистью, зажженною въ придворныхъ славой его имени, и ему суждено было показать силу генія не въ однихъ подвигахъ, но и въ своихъ страдахъ; не даромъ, въ минуту крайней горечи, онъ произнесъ: „Доселѣ я плакалъ о другихъ, теперь поплачь и обо „мнѣ тотъ, въ комъ есть человѣчность, истина и справедливость!“ Поэтическимъ блескомъ озарены его жизнь и его письменныя замѣтки; все наблюдая и записывая на пути своемъ съ техническою точностью дошлаго моряка и изслѣдователя, онъ изображаетъ намъ пряный, упитанный медвяною росой воздухъ, величавые хребты горъ, роскошь растеній со всей живостью ненарадующагося природой живописца, и приравниваетъ чистое бальзамическое утро на океанѣ апрѣлю въ Андалузіи, жалѣя только что недостаетъ тамъ пѣсенъ соловья.

Морской путь въ Остъ-Индію отыскалъ Португалецъ Васко де-Гама, обогнувъ Африку, а Магельянъ своимъ путешествіемъ на западъ довершилъ то, къ чему такъ стремился Колумбъ, — онъ достигъ Азіи, обошедъ вокругъ всю землю. Когда у оконечности Америки нашелъ и прослѣдовалъ онъ тотъ проливъ, что̀ названъ его именемъ, слезы смѣлой радости брызнули у него изъ глазъ при видѣ этого ни кѣмъ еще не посѣщеннаго моря, котораго безпредѣльное зеркало простерлось передъ нимъ съ такимъ нежданно-привѣтливымъ радушіемъ, что онъ тутъ же назвалъ его Тихимъ Океаномъ; глядя на Южный Крестъ и на свѣтовыя облака, носящія имя его на небѣ, осторожно, но съ непоколебимой рѣшимостью, отважился онъ на всѣ опасности и бѣды, какія могли наступить дальше. Тому догмату богослововъ, что земля есть обрамленная водами плоскость, онъ противопоставлялъ круглую тѣнь, которую бросаетъ она при затменіи мѣсяца; теперь же фактъ обхода всего земного шара кругомъ окончательно опровергъ непогрѣшимость этого догмата, и съ тѣхъ поръ относительно научныхъ и мірскихъ вопросовъ стали болѣе довѣрять собственнымъ опытамъ и основаннымъ на нихъ заключеньямъ нежели ученіямъ Церкви и схоластикамъ, а это придало больше отваги и изслѣдованіямъ въ безвѣстной духовной области. Но догматъ, что обитатели

Новаго Свѣта происходятъ не отъ Адама былъ къ сожалѣнію настолько еще силенъ, что въ связи съ властолюбіемъ и ненасытной алчностью Европейцевъ повелъ не только къ покоренію, но и къ жестокому истребленію какъ дикарей, такъ и образованныхъ Перуанцевъ и Мексиканцевъ; Испанія вскорѣ поплатилась за злодѣяніе своимъ собственнымъ упадкомъ, и кровавое зарево его жутко освѣщаетъ ту живую поэзію, которая помимо этого въ отчаянныхъ предпріятіяхъ и свѣжихъ созерцаніяхъ Конквистадоровъ (завоевателей Америки) проявила самобытную силу индивидуальностей и своеобразную ея выработку въ полномъ блескѣ. Еще гораздо болѣе нежели побѣдоноснымъ походомъ Александра расширился теперь кругозоръ человѣчества, взгляды обратились къ безконечному обилію предметныхъ явленій, умъ вызванъ былъ опознать ихъ, привести въ порядокъ, постичь ихъ взаимнодѣйствіе и законы. При этомъ обороты всемірной торговли перестали уже ограничиваться однимъ Средиземнымъ Моремъ; Италія утратила преимущества своего положенія, въ то самое время какъ зависѣвшее отъ нихъ могущество и богатство ея городовъ послужило матерьяльною основой для великолѣпнаго развитія художествъ; верховодство въ области культуры перешло вмѣстѣ съ послѣднею далѣе на западъ, и такъ-какъ въ Испаніи противустали ему инквизиція и деспотизмъ, то вскорѣ Англія пошла во главѣ культурнаго движенія благодаря своей торговлѣ, развитію государственной свободы и своей драматической поэзіи.

Въ самый годъ смерти Колумба (1506) Пруссакъ Коперникъ (собственно Копперникъ) совершилъ свое великое открытіе, что Земля не средоточіе вселенной, которая будто бы обращается вокругъ нея каждый день, но что какъ звѣзда среди подобныхъ ей звѣздъ она сама движется вокругъ солнца вмѣстѣ съ другими планетами. При этомъ онъ смѣло высказалъ рѣшеніе, что если какіе-нибудь пустые болтуны, вовсе не свѣдущіе въ математикѣ, вздумаютъ судить и рядить объ его открытіи, умышленно искажая библейскіе тексты, то онъ пренебрежетъ такими дерзкими нападками. Въ посвященіи своей книги „О круговращеніяхъ небесныхъ тѣлъ,“ De revolutionibus orbium coelestium, Коперникъ говоритъ, какъ, недовольный скудостью симметріи въ птолемеевой системѣ міра, онъ тщательно пересмотрѣлъ сочиненія древнихъ писателей и нашелъ, что Филолай и другіе проповѣдывали движеніе земли. Потомъ онъ замѣтилъ, что всѣ загадки и трудности планетныхъ движеній легко разрѣшаются для него, когда въ число планетъ включалъ онъ и Землю; этимъ все сопрягалось въ такомъ строгомъ порядкѣ, что не льзя было измѣнить ни одной части цѣлаго, безъ того чтобъ не привести въ разстройство всей вселенной. Одушевлявшее его эстетическое чувство ясно проглядываетъ у него въ слѣдующихъ словахъ: „Ни какимъ другимъ распредѣленіемъ не „могъ я прійдти къ такой удивительной системѣ міра, къ такому гармонич- „скому сочетанію всѣхъ орбитъ, какъ именно тѣмъ, что міровой свѣточъ, „солнце, я возводилъ какъ бы на царственный престолъ среди прекраснаго „храма природы верховодцемъ цѣлой семьи кружащихъ около него свѣтилъ.“ Считая круговое движеніе за совершеннѣйшее, онъ держался за него крѣпко и потому не могъ обойдтись безъ эпицикловъ, какъ и древніе. Между тѣмъ схоластическая догматика слишкомъ тѣсно срослась съ предположеніемъ, что Земля—средоточіе всего міра, „Виолеемъ вселенной,“ что въ глубинахъ ея кроет-

ся адъ, а надъ нею въ вышинѣ простерто небо блаженныхъ, откуда низошелъ Христосъ и куда онъ потомъ очевидно вознесся: вотъ почему новое ученіе вызвало противъ себя ожесточенную борьбу. Даже и Меланхтонъ говорилъ по этому случаю: Есть только одинъ Сынъ Божій, и онъ пришелъ въ нашъ міръ, гдѣ умеръ и воскресъ, а не въ другой; поэтому мы и не можемъ принимать нѣсколько такихъ міровъ, какъ наша Земля; для нея одной Богъ управляетъ движеніями свѣтилъ небесныхъ. Римъ рѣшительно осудилъ новое воззрѣніе, но споръ окончился въ пользу послѣдняго совершеннымъ пораженіемъ іерархіи. Келлеръ пишетъ о Коперникѣ: „Конечно, это былъ человѣкъ въ высшей „степени геніальный, но, главное—вполнѣ свободный умъ.“ Онъ и на другихъ подѣйствовалъ освободительно. Дреперъ прямо утверждаетъ: Вѣкъ разума въ Европѣ начался спорнымъ астрономическимъ вопросомъ. И вправду, научный подвигъ Коперника былъ отважною побѣдой духа надъ общепринятой очевидностью, торжествомъ мысли надъ предубѣжденіемъ цѣлаго ряда вѣковъ. Онъ необходимо долженъ былъ поднять и укрѣпить довѣріе къ могуществу познанія, разрывающаго узы внѣшняго авторитета и полагающагося только на свидѣтельство разума. Геніальнѣйшій философъ того вѣка, Джордано Бруно, сталъ самымъ восторженнымъ приверженцемъ и распространителемъ коперниковой системы, и когда (17-го февраля 1600-го года) инквизиція зажгла для него костеръ на Кампофіоре въ Римѣ, недаромъ наемникъ ея, Каспаръ Шоппе, писалъ тогда что душа Бруно отлетѣла для того, чтобы повѣдать воображаемымъ имъ безконечнымъ мірамъ, каково достается въ Римѣ богохульникамъ. Онъ же самъ сказалъ своимъ судьямъ: кажется, вамъ страшнѣе произнесть приговоръ, нежели мнѣ его выслушать! И вскорѣ потомъ устроены были зрительныя трубы, въ которыя Галилеи разсматривалъ небесный сводъ; онъ открылъ четырехъ спутниковъ, обтекающихъ Юпитера и образующихъ нѣчто вродѣ планетной системы вокругъ солнца. Противники его навлекли себѣ всеобщій смѣхъ, выдавая это за одинъ лишь обманъ зрѣнія или утверждая что такіе спутники совершенно безполезны, такъ-какъ простымъ глазамъ они невидимы, а хотѣть видѣть больше того, что̀ Богу угодно было показать намъ, прямо богохульная затѣя. Галилеи написалъ нѣсколько бесѣдъ, въ которыхъ философъ и математикъ разговариваютъ съ противникомъ новаго воззрѣнія, выясняя при этомъ и послѣднее, и себя самихъ. Тогда инквизиція заключила его въ тюрьму; старца принудили отступиться отъ своего заблужденія, такъ-какъ земля-де неподвижна. „А она все-таки движется!“ были его послѣднія слова. Научный противникъ Коперника, Тихо Браге, своими наблюденіями и выкладками самъ доставилъ матерьялъ для устраненія трудностей, представляемыхъ добавочными кругами (эпициклами), и опираясь на эти данныя, Кеплеръ доказалъ, что пути планетъ образуютъ не круги, а эллипсисы. Когда простое равенство круговыхъ линій уступило мѣсто многоизмѣнчивой равномѣрности въ орбитахъ, Кеплеръ сталъ и далѣе слѣдить въ гармоніи міра за единствомъ среди разнообразія и пріуготовилъ разуму одно изъ величайшихъ его торжествъ, когда нашелъ въ движеніи планетъ строго-законныя отношенія пространства и времени: не равной длины линія проходится въ одно и то же время, такъ какъ быстрота движенія то замедляется, то ускоряется; но если отъ солнца провести къ любой планетѣ прямую, то при движеніи этой планеты сказанная линія отрѣжетъ въ одинаковыя вре-

мена одинаковыя пространства площади ея орбиты. Въ составѣ цѣлой системы движеніе планетъ различно, но всегда соотнесено одно съ другимъ: квадраты временъ обращенія содержатся между собой какъ кубы большихъ осей орбитныхъ эллипсисовъ.

Кеплеръ умѣетъ такъ пріятно говорить о самыхъ затруднительныхъ предметахъ, что въ главномъ сочиненіи его, „Гармоніи міра", много найдетъ для себя отраднаго даже и непосвященный читатель. Ото всего, что онъ ни писалъ, вѣетъ какой-то прекрасною сердечностью; ни гдѣ не видно тутъ абстрактнаго ученаго, вездѣ говоритъ съ вами живой человѣкъ. Не связанный догматической узкостью и хламомъ условныхъ ея формулъ, онъ знаетъ что свободное его изслѣдованіе — настоящій гимнъ истинному Богу, для кого нѣтъ жертвеннаго благоуханія слаще того, когда человѣкъ постигаетъ и возвѣщаетъ премудрую его благость. Помимо Церкви, онъ самъ священствуетъ Господу въ храмѣ природы. Поэтически вдохновенно славитъ онъ послѣднюю, какъ художественное созданіе божеской фантазіи. Онъ видитъ въ мудрецахъ всѣхъ временъ взаимно связанныхъ между собой провозвѣстниковъ, предуказателей и исполнителей, и убѣжденный въ томъ, что пріидетъ завершитель его дѣла, который и явился потомъ въ Ньютонѣ, онъ былъ въ полномъ правѣ сказать: Бросаю жребій и пишу свою книгу, — прочтетъ ли ее нынѣшнее поколѣніе, или будущее, мнѣ все равно; она можетъ обождать читателей. Развѣ самъ Богъ не ждалъ терпѣливо шесть тысячъ лѣтъ, чтобъ кто-нибудь внимательно всмотрѣлся въ его творенія? Научный восторгъ доходитъ у него до глубокой набожности, до истиннаго ликованія души, какъ въ иной бетховеновой симфоніи. Богъ для него всему удѣляющаяся благость, которой жизнь раскрывается въ твореніи; души человѣческія—лучи божественнаго свѣта, который присущъ имъ навсегда. Мѣра вещей, которая отвѣка въ духѣ божіемъ, которая и есть самъ Богъ, представляется ему въ образчикѣ видимаго міроустройства и переходитъ вмѣстѣ съ подобіемъ божіимъ на человѣка, какъ на высшую въ этомъ мірѣ тварь; чувственною подмѣтой истина не вносится въ насъ извнѣ, со стороны, но только возбуждается въ нашемъ сознаніи: строгозаконность чувственнаго міра вызываетъ законъ въ духѣ человѣческомъ; какъ число лепестковъ въ цвѣткѣ или тычинокъ въ растеніи, такъ прирождены человѣку идеи и гармоніи, постепенно выступающія на свѣтъ съ ходомъ развитія. Вотъ почему созерцаніе гармоническаго внѣшняго міра побуждаетъ насъ къ гармонизаціи нашей души, чтобы и нравственная наша жизнь согласовалась со всеобщимъ порядкомъ.

Открытія Кеплера были великимъ шагомъ къ познанію всеобщей законности природы, къ разумному убѣжденію, что Богъ заявляетъ себя не въ произвольныхъ чудесахъ, а именно въ самомъ міропорядкѣ. Съ тѣхъ поръ перестали уже надѣяться, что комету съ неба можно прогнать колокольнымъ звономъ, и что предавать ее церковной анаѳемѣ, какъ сдѣлалъ въ 15-мъ вѣкѣ папа Каликстъ III, было бы просто смѣшно. Духъ времени направился къ изученію причинъ и законовъ естественныхъ явленій. На первый планъ выступила механика, которую уже Леонардо да-Винчи называлъ раемъ точной науки. Геній Галилея научилъ законамъ движенія. Каждое тѣло пребываетъ въ своемъ состояніи, въ покоѣ или въ однообразно-прямолинейномъ движе-

ніи, пока на него не дѣйствуютъ другія силы. Если кусокъ свинцу падаетъ наземь скорѣе перышка, причиной этому (болѣе мѣшающее послѣднему) противодѣйствіе воздуха; притягательная же сила Земли причиняетъ ускоренное паденіе въ законномъ всегда размѣрѣ; также и пораболическая линія всякаго бросаемаго тѣла вытекаетъ изъ совмѣстнаго дѣйствія опредѣленныхъ силъ, каждому давленію или пагнету противустоитъ соотвѣтственный отпоръ, оба дѣйствуютъ одинаково въ противоположномъ направленіи. Качающіяся люстры подали изслѣдователю поводъ изучить движеніе маятника; Торичелли, Борелли, Гассенди, и другіе ученики великаго мастера въ Италіи и за границей продолжали его дѣло и твердо установили коренныя начала механики, а съ нею и нерушимую основу во всѣхъ естественныхъ явленіяхъ. Устроены были такія орудія, какъ телескопъ и микроскопъ, барометръ, термометръ и воздушные насосы; Гейгенсъ въ Голландіи уяснилъ сущность свѣта, а Гильбертъ въ Англіи изслѣдовалъ магнетизмъ и электричество, и нашелъ въ нихъ два способа истеченія одной и той же коренной силы всякаго вещества; Гарвей открылъ непрерывное кровеобращеніе.

И посреди этихъ-то успѣшныхъ стремленій вдругъ выступилъ одинъ англійскій лордъ съ такимъ притязаніемъ, какъ будто бы весь свѣтъ спалъ еще въ схоластической тьмѣ, и ему впервые пришлось разбудить его и научить по командѣ способу мышленія и изслѣдованія. Съ дерзкимъ невѣжествомъ возставалъ онъ противъ Коперника и Гильберта, называлъ неимовѣрно пустымъ и чудовищнымъ тотъ именно способъ, какимъ возвеличились естественныя науки, а свои собственныя выдумки оправдывалъ подложными опытами и вообще совѣтовалъ идти ощупью путемъ той экспериментаціи безъ всякаго плана, о которой Либигъ говоритъ: Экспериментъ, которому не предшествуетъ ни какой идеи, относится къ настоящему изслѣдованію природы, какъ трескотня дѣтской гремушки къ музыкѣ. Наконецъ-то Либигъ ввелъ въ должные предѣлы значеніе Бакона Веруламскаго, который былъ такимъ же шарлатаномъ и прожектёромъ, такимъ же суетно-хвастливымъ и ненадежнымъ человѣкомъ въ жизни, какъ и въ наукѣ: безстыдно льстя кому-нибудь сегодня, онъ назавтра являлся жестокимъ его клеветникомъ; но онъ понялъ, что знаніе есть сила, что познавая законы природы, мы пріобрѣтаемъ надъ ней власть, и выдвигая впередъ пользу эмпирическаго изслѣдованія онъ снискалъ ему многихъ друзей въ кругу дилеттантовъ и расположилъ къ нему общественное мнѣніе. Будучи писателемъ остроумнымъ и ловкимъ, онъ конечно дѣйствовалъ возбудительно, но все же не заслуживаетъ мѣста ни въ числѣ философовъ, ни въ числѣ естествовѣдовъ.

Та заслуга, на которую претендовалъ Баконъ и которую незнаніе оставляло за нимъ долго безъ разбора,—она вполнѣ принадлежитъ Галилеи: онъ не только методически училъ, но и самъ успѣшно слѣдовалъ способу производить основанные на мысли эксперименты, идти впередъ путемъ вѣрнаго, благонадежнаго опыта, вездѣ соединять наблюденіе съ математикой; единственнымъ авторитетомъ для естествовѣдовъ онъ поставилъ книгу природы на вѣчныя времена; онъ не со стороны давалъ какіе-нибудь безполезные совѣты, а дѣйствительно преодолѣлъ схоластику силою своихъ собственныхъ открытій. Онъ показалъ, что понятія разума тѣ именно законы, которыя осу-

ществляются въ естественныхъ явленіяхъ, и на мѣсто случайности и чуда поставилъ вездѣ винословную связь. Даже и о религіи онъ говорилъ съ такой мѣроположной ясностью, что слова его и донынѣ заслуживаютъ быть приняты къ сердцу и оцѣнены. Въ „Философскомъ міросозерцаніи реформаціонной эпохи" я подробно изобразилъ людей, которыхъ могу коснуться здѣсь только вкратцѣ; тамъ представилъ я между прочимъ извлеченіе изъ письма Галилеи къ вдовствующей великой герцогинѣ Тосканской, въ которомъ сказано: Мы приносимъ новизну, не для того чтобъ мутить природу и людскія головы, а для того чтобы прояснить ихъ, не съ тѣмъ чтобъ подрывать науки, а чтобы дать имъ подлинно прочное основаніе. Противники же наши называютъ ложнымъ и еретическимъ все то, чего невсилахъ опровергнуть; они прикрываются щитомъ лицемѣрной ревности по вѣрѣ и унижаютъ Священное Писаніе, заставляя его служить своимъ частнымъ цѣлямъ. Библія выражалась о природѣ по представленіямъ своего времени и многое понимала въ фигуральномъ смыслѣ; а безпощадная природа никогда не выступаетъ за буквальный смыслъ своихъ законовъ, и то что чувственная подмѣта и ясное доказательство представляютъ нашимъ глазамъ и нашему уму, того не льзя подвергать сомнѣнію ссылкой на библейскіе тексты. Надо прежде всего вполнѣ удостовѣриться въ фактѣ. Святой Духъ учитъ насъ, какъ попасть на небо, а не тому, какъ оно движется. Основывать землемѣрное искусство на Библіи, было бы такъ же ложно, такъ же унизительно для его величія, какъ еслибы царь захотѣлъ быть вмѣстѣ и врачомъ и зодчимъ своихъ подданныхъ. Человѣкъ науки не властенъ мѣнять воззрѣнія; приказывать ему не льзя, надо его убѣдить. Чтобы сжить наше ученіе со свѣту, мало заткнуть ротъ одному человѣку, мало запретить какую-нибудь книгу и сочиненія ея приверженцевъ, слѣдуетъ запретить науку вообще, запретить людямъ смотрѣть на небо, чтобы они не увидали тамъ чего, противорѣчащаго старой системѣ и объясняемаго новою. Настоящее преступленье противъ истины тѣмъ больше стараться подавить ее, чѣмъ яснѣе она оказывается. Еще того хуже было бы осудить одинъ взглядъ, а другіе оставить въ покоѣ, потому что это значило бы доставить людямъ случай увидѣть на дѣлѣ подтвердившимся тотъ именно взглядъ, который былъ осужденъ какъ ложный. Запрещеніе же самой науки противорѣчило бы и Библіи, учащей въ сотнѣ мѣстъ, какъ величіе и слава божіи познаются изъ дѣлъ его и какъ дивно они начертаны въ отверзтой книгѣ неба. И да не подумаетъ ни кто, чтобы чтеніе, лучезарно изображенныхъ на листахъ ея, возвышеннѣйшихъ мыслей ограничивалось однимъ глазѣніемъ на блескъ солнца и звѣздъ при восходѣ ихъ и закатѣ; нѣтъ, тамъ кроются такія глубокія тайны, такія высшренния понятія, что ночные труды, наблюденія и изученія многихъ сотенъ изощреннѣйшихъ умовъ не дойдутъ до нихъ вполнѣ путемъ тысячелѣтнихъ изслѣдованій и что вѣчно будетъ стремленіе доискиваться и находить.

АРХИТЕКТУРА ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Церковный духъ Среднихъ Вѣковъ и его жажда надземнаго и безконечнаго нашли себѣ удивительное выраженіе въ соборахъ и вполнѣ проведенномъ пареніи готики въ вышину съ ея отвѣсно-восходящимъ расчлененьемъ; свѣтско-реалистическій духъ новаго времени повелъ, напротивъ, къ гражданскому зодчеству и къ художественному видообразованію того, что̀ принесли съ собою цѣли и потребности земной человѣческой жизни, а съ тѣмъ вмѣстѣ возникло опять стремленіе къ равновѣсію, къ привольному расширенью по земной глади, къ преобладанію крѣпко смыкающихъ горизонтальныхъ линій. И здѣсь новое развилось изученіемъ антика и стараніемъ примкнуть къ нему, возрожденіе послѣдняго сообщило имя Возрожденья всей эпохѣ; но при этомъ отнюдь не должно забывать, что рѣчь шла вовсе не объ одномъ лишь повтояющемъ подражаніи, а что напротивъ матеріалъ преданія служилъ только средствомъ выраженія для собственныхъ зодческихъ идей; тутъ конструктивно рѣшались задачи своего собственнаго времени, и при этомъ обнаружилось такое чувство обширныхъ и съ тѣмъ вмѣстѣ утонченныхъ пропорцій, въ которомъ смыслъ къ изящному заявилъ себя и своеобразно, и вмѣстѣ великолѣпно. Особенно пущены были въ ходъ формы эллинства, которыя показали уже разъ свою общеприложимость въ ту пору, когда были приняты Римлянами и распространены по всей имперіи. И какъ Римляне, по своему практическому направленію, озаботились прежде всего крѣпостью и ясностью конструкціи въ постройкѣ, подчинивъ массу силѣ мѣры, а потомъ присоединили къ этому знаменательное и замысловато оживляющее украшеніе, такъ точно было и теперь; и потому можно сказать, что образцомъ для тогдашней дѣятельности послужило не столько собственно-эллинское зодчество, сколько позднѣйшій сплавъ его съ римскимъ элементомъ.

Дважды архитектура осуществляла идеалъ непосредственно и ради его самого̀, что впрочемъ возможно только въ религіозной области, тогда какъ во всякомъ другомъ случаѣ ей предстоитъ художественно вырабатывать или идеализовать реальное; даже исключительно одно это и возможно для нея, какъ скоро мірская жизнь поставитъ ей однажды свои цѣли. Осуществленіе идеала совершилось въ греческомъ храмѣ, этомъ окруженномъ колоннадою домѣ ни въ чемъ не нуждающагося божества, и потомъ—въ готическомъ соборѣ, который, уготовивъ пріютъ духовному богослуженію, сдѣлалъ его въ то же время символомъ вознесенія духа надъ всѣмъ земнымъ и свѣтскимъ. Въ обоихъ случаяхъ удалось выразить, отчеканить въ самыхъ формахъ функцію каждаго изъ членовъ постройки, его смыслъ, его служебное назначенье, равно какъ и его связь со всѣми другими членами, такъ что внѣшній складъ этихъ членовъ вообще ясно онагляживаетъ и своеобразную сущность каждаго, и мѣсто, занимаемое имъ въ цѣломъ, и то вліяніе, какое испытываетъ онъ со стороны другихъ и какое самъ на нихъ производитъ. Готическій стиль заслуживаетъ назваться органическимъ, когда прямо изъ опорнаго столпа онъ развертываетъ арку свода, и

соотвѣтственно ребрамъ послѣдняго, обставляетъ опять самый столпъ, пристрѣлинами, которыя оживляютъ и украшаютъ его, какъ главный, серединный стержень; онъ заслуживаетъ этого и тогда, когда та самая смѣсь фантазіи съ математическимъ расчетомъ, которая возноситъ къ небесамъ башенный фасадъ, отзывается здѣсь и далѣе въ орнаментальномъ подзорѣ, гдѣ каждый стремящійся вверхъ жезлъ всегда увѣнчивается стрѣльчатою опять аркой. Обокъ съ этимъ одностороннимъ направленьемъ въ высоту, съ его стремленіемъ вполнѣ одолѣть тяжесть, стоятъ равновѣсіе силы и нагнета, пластически-ясная гармонія вертикально восходящихъ и горизонтально напластывающихся частей и примиреніе ихъ противоположности въ греческой храмовой постройкѣ; тутъ и колонна, и антаблементъ получили форму, онагляживавшую ихъ понятіе, получили прикрасу, развертывающую ихъ существо. Такимъ образомъ найдены были для архитектурныхъ законовъ соотвѣтственныя имъ или выражающія ихъ эстетическія формы, и Возрожденіе могло свести весь матерьяльный трудъ постройки на выводъ каменнаго ядра или остава, а потомъ расчленять и оживлять его массы по правиламъ изящества пилястрами или колоннами, соединительными арками и выступными карнизами, такъ чтобъ внѣшняя эта отдѣлка представляла глазу и фантазіи видъ организующихъ силъ и взаимныя ихъ соотношенія, въ сущности не поддерживая, не нагнетая и не охватывая ни чего сама. Этотъ подѣлъ реально служебнаго внутренняго ядра отъ идеально дѣйствующаго художественнаго видообразованія внѣшности, правда, ослабляетъ, даже нарушаетъ чисто-органическую связь, и потому стиль Возрожденія должно назвать попреимуществу декоративнымъ; переходъ въ произвольную шумиху формъ, въ дикое загроможденіе прикрасами не только что угрожалъ здѣсь опасностью, но скоро наступилъ и въ самомъ дѣлѣ. Однакожь было бы крайне ошибочно полагать, что этимъ и исчерпывается все его понятіе. Гораздо вѣрнѣе Куглеръ и Буркгардтъ налегали при этомъ оба на то, что ритму движенія, свойственнному готикѣ противустала здѣсь гармонія геометрическихъ и кубическихъ пропорцій,—ритмъ собственно толщъ или массъ. Одинъ изъ мастеровъ тогдашней эпохи, Лео Баптиста Альберти, ссылается поэтому не на живыя, растительныя силы, которыя приходилось бы здѣсь выразить каждую въ ея особности, а на общій видъ или картину зданія и на глазъ, услаждающійся на нее глядя. Не только взаимное соотношеніе высоты, ширины и глубины въ цѣлой постройкѣ, въ каждомъ этажѣ, въ любой комнатѣ, не только мощь цоколя и кровельныхъ карнизовъ требуютъ хорошо обдуманной пропорціональности; но и сильнѣйшая или слабѣйшая пластичность формъ въ пилястрахъ или полуколоннахъ, въ увѣнчаніи оконъ и дверей, даже въ орнаментѣ капителей и украшеніи стѣнныхъ и потолочныхъ плоскостей, опредѣляются на основаніи совокупнаго единства всего зданія, и такимъ образомъ сводится къ общему согласію весь преизбытокъ деталей, что и вызываетъ у Альберти по поводу одного художественно выработаннаго фасада мѣткое выраженіе: „вся эта музыка"— tutta quella musica.

Если эманципація отъ средневѣковаго преданія явна въ свободномъ стремленіи художническаго духа, который хочетъ теперь самостоятельно распоряжаться и пользоваться по собственному усмотрѣнію формами, добытыми на прежнихъ ступеняхъ развитія; если въ обращеніи къ антику господствуетъ

та же самая общая тяга, что и въ литературѣ; то надо сказать, что индивидуализмъ дѣйствительной жизни ставитъ въ то же время и свои разнообразныя требованья, и для того чтобъ удовлетворить имъ какъ въ цѣломъ сооруженіи, такъ и въ распредѣленіи пространствъ по частямъ, изобрѣтательность архитектора вызывается все къ новымъ и новымъ цѣлепригоднымъ сноровкамъ и соображеніямъ, при чемъ вездѣ долженъ заявить себя своеобразный вкусъ въ эстетическомъ употребленіи и приспособленіи той или другой формы. А какъ каждая изъ этихъ формъ знаменательна, полна своего собственнаго смысла, то та изящная оболочка, въ какую одѣваютъ онѣ зданіе, не есть одна лишь праздно налѣпленная прикраса, но всегда пріятное выраженіе чего нибудь существеннаго. Правда, эти плоскія пилястры или полуколонны не въ самомъ дѣлѣ подпираютъ верхніе ярусы, эти карнизные спуски — не въ самомъ дѣлѣ лежащіе другъ на другѣ звенья скрѣпныхъ балокъ; но онагляживая, выявляя наружу внутреннее расчлененіе постройки, они все-таки представляютъ собой силы и соотношенія конструктивно-дѣятельнаго за ними вещества. Только они дѣлаютъ это свободнымъ образомъ, предоставляющимъ фантазіи болѣе простора нежели она находитъ его тамъ, гдѣ наружу выступаетъ въ художественномъ видѣ самое ядро конструктивно-необходимаго; и тотъ живописный пошибъ, какой носила уже въ своемъ родѣ и готика, потомучто живопись впервые стала тогда верховоднымъ искусствомъ,—этотъ пошибъ является въ новомъ видѣ опять и тутъ, когда живопись достигла полнаго своего процвѣтанія. Представлять отрадную картину для глазъ—вотъ цѣль внѣшняго изящества, проливаемаго теперь на постройку, и такъ какъ Джуліо Романо сдѣлался хорошимъ зодчимъ благодаря тому, что рисовалъ и выполнялъ красками архитектоническіе фоны для фрескъ Рафаэля, то въ то время могло даже распространиться мнѣніе, будто воображеніе живописца было и вподлинно первоначальнымъ изобрѣтателемъ арокъ и колоннъ, будто архитектура только уже съ картинъ заимствовала эти украшенія и перенесла ихъ потомъ на свои собственныя созданья. Живопись даетъ вѣдь не тѣлесность, а собственно одинъ ея видъ, не самобытную дѣятельность вещей, а только свѣтовой образъ ихъ въ нашемъ ощущеніи, отражающійся изъ нашихъ глазъ наружу; то же дѣлаетъ и архитектура эпохи Возрожденія: передъ дѣйствующимъ силою, гнетомъ и наполненіемъ пространства веществомъ ставитъ она родъ маскирующей картины, въ которой человѣческій духъ творчески онагляживаетъ себѣ силы вещества, его законы и соотношенія.

Но не только самъ живописный элементъ, въ отличіе отъ архитектоническаго и пластическаго, существенно основанъ на субъективности,* послѣдняя заявляетъ себя еще и тѣмъ, что художественныя зданія порожда-

---

* Какъ каждый человѣкъ, глядя на сѣрую стѣнь дождя, освѣщаемую солнцемъ, видитъ не ту радугу, которую другой, потомучто она всегда зависитъ отъ положенія наблюдателя, отъ строя и направленья его глазъ, такъ точно и живописецъ представляетъ вещи не такими, каковы онѣ сами по себѣ, а какими онѣ ему кажутся съ его именно точки зрѣнья. Тутъ стало-быть субъективность художника, особенность его взгляда, неизбѣжно выдвигаются на первый планъ, и если мы не замѣчаемъ въ картинѣ этого живого, субъективнаго элемента, она оставляетъ насъ вполнѣ равнодушными, и мы называемъ ее мертвенною, бездушной. Примѣчаніе, заимствованное изъ «Эстетики» автора.

ются теперь не общимъ религіознымъ настроеніемъ народовъ, а помысломъ и направленіемъ отдѣльныхъ лицъ: конечно, и заказчикъ зданія, и архитекторъ стоятъ на почвѣ своего времени, тѣмъ не менѣе каждый хочетъ въ своемъ дѣлѣ чего-то особаго, чѣмъ отличалось бы оно отъ всѣхъ другихъ. Города стараются перещеголять другъ друга своеобразными постройками: соорудимъ говорятъ Флорентинцы, такой соборъ, чтобы силы человѣческія не могли создать ни чего лучшаго; Сіэнцы отовсюда приглашаютъ художниковъ, чтобы возвеличить свой городъ передо всѣми другими, они требуютъ пособій изъ государственной казны для выполненія художественныхъ цѣлей: не напрасно же принадлежатъ они къ числу гражданъ, пользующихся небеснымъ даромъ свободы. Съ другой стороны властители стремятся внушить страхъ и удивленіе своими зáмками и дворцами, обезсмертить славу своего имени прочными символами могущества; такъ же точно и папы думаютъ возвысить постройками безопасноть и блескъ апостольскаго престола въ Римѣ. Не менѣе настойчиво выражается въ свою очередь личность самихъ художниковъ: они хотятъ выказать и увѣковѣчить въ произведеніяхъ свою собственную фантазію и умѣлость, и если разныя искусства становятся теперь самостоятельнѣй, если пластика и живопись, каждая въ своей особности, выходятъ изъ того подчиненія, въ какомъ держала всѣ ихъ готика, дѣлая покорными слугами архитектуры, то, съ другой стороны, великіе зодчіе являются такими богато-одаренными людьми, которые мастерски владѣютъ не только карандашомъ, но также и рѣзцомъ, и кистью, которые поэтому сочиняютъ зданіе со всѣми его прикрасами, расчитанными на самое сильное общее впечатлѣнье, въ которомъ такъ и вѣетъ на насъ ихъ личный духъ. Въ противоположность прежней „каменьщичьей ложѣ", возводившей соборъ въ традиціонномъ, по преданію усвоенномъ стилѣ, цѣлой артелью обученыхъ ремеслу мастеровъ, теперь выступаетъ новотворчески впередъ какая-нибудь одна художническая индивидуальность. И совершенно опять въ духѣ времени, стремящемся вездѣ къ самостоятельному знанію, зодчіе хотятъ научно выяснить себѣ свое дѣло, хотятъ дѣйствовать и какъ писатели: Альберти, Виньіола, Серліо, Палладіо, всѣ были великіе теоретики, изучавшіе Витрувія рядомъ съ памятниками древняго міра, и своими книгами и чертежами распространявшіе на весь образованный свѣтъ какъ свои воззрѣнія, такъ и свой способъ изложенья.

Связь Возрожденія съ гуманизмомъ и тѣмъ всестороннимъ образованіемъ, какое неослабно имѣлъ онъ въ виду, всего яснѣе сказывается у Леона Баттисты Альберти. „Люди могутъ все чтò захотятъ" было его девизомъ; онъ хотѣлъ быть безукоризненнымъ и въ ходьбѣ, и въ ѣздѣ верхомъ, и въ устной рѣчи; онъ взбрасывалъ монету въ соборѣ такъ высокó, что она стукалась въ вершину свода; онъ прыгалъ черезъ плеча другимъ, сжавши ноги; онъ былъ удивительный музыкантъ; его серьёзныя изреченія и остроты собирались какъ драгоцѣнность. Рука его была умѣла и ловка на все, и одна латинская комедія, распространившаяся въ спискахъ безъ его имени, прослыла-было у ученыхъ за новооткрытое произведеніе древности. Онъ писалъ и популярно-философскія разсужденія, всѣ сводившіяся на похвалу полнаго мѣры, гармоническаго строя жизни, и математическія диссертаціи, и художественно-ученыя книги. Жажда славы и радость природою проникаютъ

насквозь все его существо, и вотъ чѣмъ закончилъ онъ одну новеллу, въ которой юношеская любовь дѣтей торжествуетъ надъ наслѣдственною ненавистью родителей: Кого не коснулась любовь, тотъ не знаетъ, что̀ такое грусть, что̀ такое блаженство, тотъ не знаетъ ни мужества, ни страха, ни горя, ни сладости существованія.—Но, съ другой стороны, какъ крѣпко держалось еще и въ Италіи, въ мѣщанскомъ и сельскомъ быту, средневѣковое преданіе, это доказываетъ не только страсть народа послушать, какъ площадные пѣсенники поютъ былину про Карла Великаго передѣланную по сказкамъ объ Артурѣ, но даже и на архитектоническомъ поприщѣ—борьба за достройку неготовыхъ еще готическихъ соборовъ: не хотѣлось оставить ихъ неконченными, не хотѣлось отступиться при этомъ и отъ новыхъ формъ, да хотѣлось въ то же время соблюсти какъ-нибудь и первоначальный стиль зданія. Такъ принимались много разъ за храмъ Санъ-Петроніо въ Болоньѣ, и еще въ послѣдней половинѣ 16-го столѣтія тамъ прославился портной, Карло Кремона, тѣмъ, что наперекоръ дружному съ Палладіо архитектору Террибиліа и его завзятому классицизму, вывелъ вдругъ готическіе треугольники и стрѣльчатыя арки, чѣмъ конечно и всполошилъ весь городъ.

Романскій и готическій стиль развились оба на церковномъ строеніи, а потомъ были перенесены на за̀мки и на городскіе дома̀; стиль Возрожденія выросъ прямо изъ гражданскаго зодчества и не выработалъ себѣ никакихъ формъ спеціально-церковныхъ. Подобно тому какъ Шиллеръ сказалъ объ эллинствѣ: „Тогда не было ни чего святаго, кромѣ изящнаго", такъ и Микель-Анджело въ разговорѣ съ Витторіей Колонна говоритъ: „Настоящее искус„ство прекрасно и благочестиво само собой, потомучто стремленіе къ со„вершенству возвышаетъ душу къ набожности, постепенно сближаясь съ „Богомъ и единясь съ нимъ." Въ глазахъ тогдашнихъ архитекторовъ великое и прекрасное было вмѣстѣ и божественнымъ; величавостью и благородствомъ формъ старались они возвысить душу помимо всѣхъ общественныхъ условностей, такъ чтобы всякій, входя въ зданіе, съ трепетомъ благоговѣнія и радости невольно желалъ воскликнуть: вотъ мѣсто, достойное Божества! Буркгардтъ подробно разъясняетъ, какъ они стремились къ этому преимущественно тѣмъ, что придавали постройкѣ центральный характеръ: высокій куполъ съ идущими отъ центра вѣтвями креста или съ вѣнцомъ обступающихъ его часовень, внутри прекрасно паря надъ свѣтлымъ низомъ зданія, и мощно возвышаясь надъ нимъ снаружи, представляетъ вездѣ единство и симметрію, вполнѣ законченное расчлененіе и усиленіе пространства гармоническою выработкой цѣлаго и всѣхъ частей. Но рѣшительнымъ подвигомъ стиля Возрожденія было все-таки монументальное гражданское зодчество, вполнѣ отвѣчающее духу той эпохи, прямой архитектоническій образъ той приснопамятной поры. Вѣдь государство и свѣтсткій бытъ вообще освобождаются теперь отъ іерархіи, и единство государственной идеи одерживаетъ верхъ надъ партикуляризмомъ, надъ особностью сословій, корпорацій, феодальныхъ господъ; хотя сначала оно торжествуетъ только въ лицѣ монархической власти, однако все же ради цѣлаго народа всовокупности. Ни дать, ни взять какъ разныя сословія въ государствѣ, средневѣковой бытъ разбросалъ кучками и свои за̀мки,—крѣпкую рыцарскую башню, ча-

совню, жилые покои, часто по неровной даже мѣстности, безъ всякой ясной связи между многоразличныхъ построекъ, употребляя гдѣ круглую, гдѣ стрѣльчатую дугу церковнаго стиля и сквозной его подзоръ. Теперь, когда обратились къ изученію природы, къ открытію неизвѣданной земли и почувствовали себя на ней какъ дома,—и зодчество замѣнило парившее къ небу направленье въ высоту преобладаніемъ горизонтальныхъ линій, связавъ ихъ съ античными элементами пилястръ, колоннъ и аркадъ, точно такъ же какъ эта самая пора ввела поэзію и философію древнихъ въ литературу, обучалась на нихъ и школилась, а сама между тѣтъ мыслила и сочиняла на народномъ языкѣ, оформливала матерьялъ своихъ собственныхъ опытовъ. Планъ зданіямъ стали чертить на ровной плоскости, все внутреннее ихъ устройство собирали наружу въ одинъ общій фасадъ, расчленяя его сообразно цѣлямъ жилоудобства, и въ горизонтальномъ направленіи, на нѣсколько этажей, при чемъ въ пропорціяхъ какъ цѣлаго, такъ равно и частей, блистательно заявила себя новая архитектура массъ и пространства. Различныя цѣли, которымъ приходится удовлетворить подъ одною и той же крышею, всѣ распредѣлены по одному общему плану, и эту новую мысль зданія энергически высказываетъ главный фасъ.

Мы видѣли какъ въ теченіе Среднихъ Вѣковъ въ Италіи не теряло своего вліянія наглядное знакомство съ антикомъ, какъ даже въ самóмъ готическомъ стилѣ сродство съ прежними обитателями страны и вліяніе ея природы пробивалось въ живомъ чувствѣ Итальянцевъ къ свѣтлому простору, къ ясной обозримости цѣлаго, къ горизонтальной линіи. Подобно тому какъ они водворили гуманизмъ въ литературѣ, могли они начать и новое направленіе въ зодчествѣ, которое стало теперь гнаться не за ритмомъ движенія, а мѣтило напротивъ на спокойную гармонію въ изящной постановкѣ массъ, при чемъ имѣлось въ виду вовсе не повторительное подражаніе антику, а удовлетвореніе потребностямъ собственной своей жизни путемъ отвѣчающимъ собственному образу мыслей и чувствъ, въ хорошо обдуманныхъ и слаженныхъ пропорціяхъ и соотношеньяхъ. Вотъ почему бросили столпы, стрѣльчатыя арки и подзоры готики, а на мѣсто ихъ взяли колонны, фризы, арабески, какіе видѣли въ древнихъ сооруженіяхъ. Но къ послѣднимъ относились не объективно, какъ относимся теперь мы, стараясь познать ихъ именно въ отличіе отъ насъ самихъ, постичь ихъ въ полной совокупности и услаждаться ими въ созерцаніи; тогда просто брали изъ нихъ для собственнаго творчества все то, что казалось приглядным, а въ особенности пригоднымъ, и главное—наполняли себѣ душу благозвучною гармоніей ихъ формъ. Раннее Возрожденіе во второй и третьей четверти 16-го вѣка всего умѣреннѣе пользовалось греко-римскими формами; но слѣдующая за нимъ пора полнаго Возрожденія не нарадуется уже колонной и рѣшительно преизобилуетъ античными отголосками. Правда, и первые еще мастера выступили съ сознаніемъ того, что они покапчиваютъ съ традиціей, съ преданіемъ, что приносятъ нѣчто новое и хотятъ себѣ за это славы. Филиппо Брунеллески во Флоренціи открываетъ новый путь куполомъ, вѣнчающимъ соборъ родного его города, и дворцомъ Питти. Фасадъ послѣдняго отдѣлываетъ онъ въ грандіозномъ стилѣ, какъ единое въ себѣ цѣлое; безприкрасно возведенъ онъ изъ дебелыхъ плитъ наподобіе крѣпкаго зáмка, и строптивая сила ве-

щества прямо подчинена здѣсь полномѣрной ясности господствующихъ линій; полотнища плитняка разрываются окнами, завершенными полукружной дугою; этажи подѣлены другъ отъ друга лентами простыхъ карнизовъ; и въ томъ видѣ, какъ теперь надъ срединою дворца высится еще верхній этажъ, по бокамъ выступаютъ впередъ крылья, и все зданіе вольно подымается по отлогому скату земли, оно производитъ мощное, величественное впечатлѣніе. Богаче и нѣсколько легче развернутъ дворецъ Строцци: его двойныя, обрамленныя арками, окна подѣлены колоннами, кровельный карнизъ сильно выступилъ впередъ; а палаццо Рикарди уже постепенно утончаетъ и обтачиваетъ снизу вверхъ свой дикій, неполированный камень (такъ-называемые боссажи, рустики). Бенедетто да-Маяно и Микелоцци, строители двухъ этихъ дворцовъ, мастерски умѣли придать могутѣ ту благородную соразмѣрность, которая сводила ее подконецъ къ граціи.

Зодчество пошло теперь къ болѣе утонченной граціозности, развернувшейся въ богатствѣ орнаментовъ. Леонъ Баттиста Альберти ввелъ въ простѣнки двойныхъ оконъ палацца Ручеллаи украшенные капителью пилястры въ видѣ карнизныхъ опоръ, идущихъ между полотнищами стѣнныхъ плитъ или брусьевъ, и умѣлъ сочетать многочисленное обиліе и полноту съ ясною, легко обозримою гармоніей. Другіе города въ свою очередь послѣдовали примѣру Флоренціи, и построенный Энеемъ Сильвіемъ въ Піэнцѣ дворецъ Пикколомини не только снабженъ уже колоннадною галереей во дворѣ, но открывается и съ задней стороны трехъ-ярусной лоджіей (верандой), дозволяющей наслаждаться очаровательнымъ горнымъ видомъ. Венеція сохраняетъ попрежнему симметричную группировку своихъ готическихъ палаццъ и веселый ихъ характеръ: главная зала среди верхняго этажа обводится балкономъ; однакожь мѣсто средневѣковыхъ формъ заступаютъ и здѣсь античныя, въ видѣ колонны, арки, антаблемента, да и стѣна выкладывается внаборъ разноцвѣтнымъ мраморомъ. Родъ Ломбарди далъ здѣсь нѣсколько поколѣній отличныхъ художниковъ. Изобиліемъ орнамента въ чистѣйшемъ вкусѣ блещетъ герцогскій дворецъ въ Урбино. Обокъ съ ратушами предъидущихъ вѣковъ эти постройки ранняго Возрожденія запечатлѣваютъ многія мѣстности Италіи въ памяти путешественниковъ навѣки.

Въ церковномъ зодчествѣ преобладаетъ латинскій крестъ съ куполомъ надъ средокрестьемъ и съ просторнымъ свѣтлымъ кораблемъ въ долевой сѣни, которой столпы, втянутые однакожь внутрь, снабжаютъ ее цѣлымъ рядомъ боковыхъ часовень, готовыхъ теперь принять въ себя и пластическія и живописныя произведенія. Потолокъ пускали охотно въ видѣ кассетированнаго коробового свода, и сообразно этому фасадъ открывается въ такомъ случаѣ надъ порталомъ огромною серединною аркой, по столпамъ которой выступаютъ колонки или пилястры, поддерживающія фризъ; справа и слѣва продѣланы двери и окна поменѣе, а не то—ниши; все вмѣстѣ увѣнчано наподобіе античныхъ храмовъ фронтономъ.

Такъ-какъ даже алтари, надгробные памятники, купели и кропильницы обдѣлывались теперь во вкусѣ, образованномъ по антику, то понятно что пилястры, фризы, дверныя рамы, квадраты стѣнныхъ и потолочныхъ площадей украшались день ото дня богаче. Тутъ Возрожденіе превосходитъ

древность геніальнымъ обиліемъ, а средневѣковье и исламъ дивнымъ разнообразіемъ формъ и утонченностію вкуса какъ въ цѣломъ, такъ и въ частностяхъ. Въ теченіе цѣлаго столѣтія величайшіе художники соревновали въ этомъ одинъ другому и какъ нельзя блистательнѣй разработывали мотивы, находимые ими особенно на римскихъ пилястрахъ, алтаряхъ, канделябрахъ и въ живописномъ украшеніи великолѣпныхъ Титовыхъ бань. Буркгардтъ не преувеличиваетъ говоря: Возрожденіе первое съумѣло уважить и возвысить извѣстную площадь почетомъ изъ-за нея самой; распредѣленіе или напряженное сосредоточеніе орнаментальнаго мотива въ пространствѣ, умѣніе соотнести его съ окружающею рамою или опорой, степень его выпуклости или колорита, надлежащая обдѣлка любого матерьяла или вещества,—все это вмѣстѣ создаетъ нѣчто совершенное въ своемъ родѣ. Вездѣ преобладаетъ идеально-растительный элементъ, къ нему примыкаютъ переходы въ человѣчность, въ животненность; вѣтви зелени и цвѣтовъ огибаютъ фигурныя изображенія; почередно являются то рельефъ, то линейный рисунокъ, то краски, и всѣ тоны эти сливаются въ одинъ полный аккордъ. Архитектоника идетъ объруку съ пластикой при обдѣлкѣ каѳедръ, алтарей, купелей, и особенно—надгробныхъ памятниковъ, гдѣ превосходный матерьялъ, бѣлый мраморъ, какъ нарочно дается въ руки чистому смыслу формы. Городъ или корпорація хотятъ сами себя прославить памятникомъ великому современнику, славолюбіе иного отдѣльнаго лица побуждаетъ его заживо пещись о пышной себѣ гробницѣ, и вотъ такому-то славолюбцу одинъ римскій прелатъ сочинилъ слѣдующую надпись:

> Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
> Cura; locet tumulum qui sapit ante sibi. *

Рѣзьба по дереву, наборная работа или выкладка рисунковъ разноцвѣтнымъ деревомъ, пластическія украшенія изъ дорогихъ металловъ, тонкое золотыхъ-дѣлъ-мастерство,—все это поднялось вмѣстѣ съ живописью; также изготовленіе щитовъ и панцырей для праздничныхъ парадовъ. Особенную важность пріобрѣла гипсовая, стукковая лѣпка для украшенія внутреннихъ пространствъ, фризовъ и потолковъ въ комнатахъ и залахъ. Къ этому присоединялись картины и рисунки по наружнымъ стѣнамъ, въ особенности фризообразно расположенныя сцены изъ богатырской и пастушеской жизни по древнимъ поэтамъ; ихъ выполняли или красками, или allo sgraffito, вprocарапку, то-есть: на темный штукатурный грунтъ наводился свѣтлый, по которому фигуры процарапывали затѣмъ до перваго, такъ что онъ выступалъ опять во всѣхъ чертахъ, да обнажался притомъ и за предѣлами фигурныхъ контуровъ.

Съ начала 16-го вѣка Римъ сдѣлался средоточіемъ такой архитектурной дѣятельности, которая даже еще и въ послѣдней его половинѣ отличается основательнѣйшимъ изученіемъ и сильнѣйшею разработкою уцѣлѣвшихъ тамъ по преимуществу античныхъ формъ, а обширностью пространствъ и

---

* То-есть: Жизнь не вѣрна, вѣрна только смерть, да ненадежна и заботливость о насъ потомства: поэтому, кто уменъ, самъ ставь себѣ памятникъ заранѣе.

энергіею выраженія достигаетъ, истинно по-римски, величаво-живописныхъ эффектовъ: это былъ стиль Возрожденія въ самомъ могучемъ его развитіи. Тогда какъ прежде брали у древнихъ съ какою-то поэтическою вольностью все то, чѣмъ удовлетворялось созерцаніе и что̀ легко было пріурочить къ средневѣковому стилю и къ житейскимъ потребностямъ, теперь взялись за разработку архитектурныхъ орденовъ, за арки и архитравы по римскимъ образцамъ и по Витрувію прямо уже съ тѣмъ, чтобы, на этихъ прочныхъ основаніяхъ, рѣшать задачи настоящаго, соперничая съ произведеніями отдаленныхъ предковъ. Въ Римъ, къ папскому двору, стекались художники со всѣхъ концовъ Италіи, обмѣнивались здѣсь идеями и опытами и распространяли свое вліяніе на югъ и на сѣверъ. Браманте положилъ начало новому направленію, которое даетъ особенное значенье срединѣ зданія, ведетъ колончатыми порталами въ украшенный колоннадами дворъ, пролагаетъ широкія лѣстницы, подѣляетъ этажи мощными карнизами, опертыми на колонны или пилястры; въ видѣ декораціи поверхъ главныхъ оконъ помѣщается полу-этажемъ антресоль (медзанина буквально—межеумокъ). Ватиканскій дворецъ, Канчеллерія украшены въ нѣсколькихъ ярусахъ колончатыми аркадами и окружены большими сквозными ходами. Зданія Браманте отличаются могуто̀ю своихъ пропорцій, но они просты и полны мѣры въ деталяхъ; по выраженію Любке, „они говорятъ намъ языкомъ властителя, дѣйствующимъ „и безъ внѣшняго напора полносильно“; я готовъ уподобить ихъ тому стилю, въ которомъ жилъ и правилъ папа Юлій II, тогда какъ плававшая въ наслажденіяхъ элегантная жизнь при дворѣ Льва X-го отражается въ произведеніяхъ Бальдассара Перуцци; назову великолѣпную бесѣдку, Фарнезину, которой два выступающія впередъ крыла замыкаютъ собой сквозную галерею, надъ которой высится потомъ верхній этажъ, съ богатымъ фризомъ и карнизнымъ украшеніемъ. Виллы въ связи съ разбитыми при нихъ садами и съ окружающимъ ихъ ландшафтомъ становятся истинно-прелестными затишьями.—Микеле Санмикели величаво развернулъ свою дѣятельность въ Веронѣ; городъ Монтепульчано получилъ свой пошибъ отъ Антоніо Санъ-Галло Старшаго, а Мантуа—отъ Джуліо Романо, въ такой притомъ степени, что герцогъ Федериго Гондзага говорилъ: Это городъ не столько мой, сколько Джуліевъ. Производить эффектъ на небольшомъ пространствѣ въ узкихъ улицахъ надворными галереями, сѣнями и лѣстницами, ведущими въ великолѣпныя залы, было задачею Генуэзцевъ, которую съ находчивой изобрѣтательностью рѣшали у нихъ Монторсоли и Галеаццо Алесси. Санъ Галло Младшій около двора съ столповыми галереями возвелъ въ Римѣ Фарнезскій дворецъ (палаццо Фарнезе), обрамленный четырьмя улицами, а Микель-Анджело своимъ консольнымъ карнизомъ придалъ ему размашистый вѣнецъ. Сообразно могучей своей субъективности этотъ великій мастеръ и строилъ какъ живописецъ, удивительно легко распоряжаясь массами, съ тѣмъ чтобы измѣнчивою чередой выступающихъ и отступающихъ членовъ и плоскостей порождать энергическую игру свѣта и тѣни и, не слишкомъ заботясь о видообразованіи деталей, производить величавое общее впечатлѣніе. Это съ одной стороны вело къ дикой распущенности; зато Виньіола и Вазари постоянно имѣли въ виду прочный канонъ формъ, отвлеченныхъ отъ антика. Первый былъ отличный теоретикъ, второй построилъ Уффицьи во Флоренціи.

Можно обоихъ упрекнуть въ холодной расчетливости и правильности, когда взглянешь съ невольнымъ восхищеніемъ на мастерское произведеніе Сансовино въ Венеціи, на старую Библіотеку Санъ-Марко: столповыя аркады нижняго этажа оживлены полуколоннами, поддерживающими вверху арокъ дорійскій архитравъ и фризъ; на сплошномъ карнизѣ покоятся потомъ пилястры полуколоннъ верхняго яруса, между которыми подъ іонійскимъ фризомъ возвышаются на іонійскихъ же опять колоннахъ оконныя арки; вѣнчающая все зданіе богато убранная кровельная балюстрада даетъ опорной и несущейся вверхъ силѣ столповъ заявить себя еще статуями даже и на самомъ послѣднемъ исходѣ. Благородная строгость композиціи и детальной обдѣлки служитъ здѣсь основою для развитія живописнаго великолѣпія.—Палладіо конечно относится къ Сансовино какъ сообразительный талантъ къ генію; но то, что онъ былъ однимъ изъ величайшихъ архитектоническихъ талантовъ, что для самыхъ разнообразныхъ задачъ онъ находилъ остроумныя и удачныя рѣшенія, что всегда стремясь къ полносильнымъ произведеніямъ онъ умѣлъ сочетать гармоническія пропорціи плана съ достоинствомъ исполненія,—это не даромъ доставило ему то обширное вліяніе, какое въ Виченцѣ и Венеціи пріобрѣлъ онъ надолго своими постройками, а во всѣхъ другихъ странахъ—своими чертежами и сочиненьями.

Величайшею постройкой цвѣтущей поры Возрожденія былъ храмъ св. Петра въ Римѣ. Греческій крестъ съ закругленными поперечными вѣтвями и огромнымъ куполомъ посереди,—таковъ былъ планъ Браманте, когда въ 1506 г. онъ приступилъ къ тому, чтобы старую, обветшалую базилику, начавшую колебаться вмѣстѣ съ папствомъ, замѣнить новымъ сооруженіемъ. Послѣ него завѣдывалъ постройкою Рафаэль и напалъ на мысль объ узкой долевой сѣни съ двумя узкими кораблями и съ вѣнцомъ часовень вокругъ широкой ея середины, къ чему хотѣлъ присовокупить многоколончатое предсѣніе. За нимъ слѣдовалъ Перуцци, воротившійся къ предначертанію Браманте, которое онъ выработалъ еще плавнѣе, еще богаче формами, такъ что здѣсь уже и въ основномъ планѣ очаровательно просвѣчиваетъ идеалъ центральнаго сооруженья: четыре боковые пространства вокругъ греческаго креста, обращая цѣлое въ квадратъ, предвѣщаютъ или повторяютъ въ маломъ размѣрѣ то самое, что̀ главная постройка мощно выполняетъ въ посмѣнной чередѣ округлыхъ членовъ съ угловатыми. Но ни онъ, ни Санъ-Галло не подвинули работы замѣтно впередъ, и только подъ геніальнымъ руководствомъ Микель-Анджело пошла она успѣшно, приближаясь опять къ брамантевскому замыслу. И здѣсь по концамъ креста размѣщались придѣлы украшенные главами, которые должны были служить спутниками громадному середнему куполу. Онъ задумалъ поднять здѣсь ротонду Пантеона высоко на четырехъ могучихъ опорахъ, и выполнилъ эту мысль какъ не льзя великолѣпнѣе; вверхъ идетъ огромной вышины цилиндръ; парныя колонны съ навислымъ антаблементомъ (обломистымъ карнизомъ) замыкаютъ собой окна и выступаютъ въ видѣ опоръ; надъ ними профиль размашистаго свода досягаетъ вплоть до верхняго фонаря, такъ что темя исполинскаго купола паритъ на 407 футовъ о̀тъ пола, а поперечникъ его простирается до 140-ка футовъ. Приближающемуся съ моря, а также и съ горъ, предстаетъ изъ дали первою чудная его линія въ голубомъ эѳирѣ, и послѣднею

исчезаетъ она изъ глазъ, когда удаляешься отъ Рима; куполъ рѣшительно царитъ надъ городомъ, и если присоединить къ этому капитолійскіе чертоги, то выйдетъ что Микель-Анджело придалъ Риму тотъ характеръ, какимъ, обокъ съ развалинами древности, печатлѣется онъ въ созерцаніи и въ памяти новыхъ временъ. Онъ думалъ присовокупить къ храму величаво-простую колончатую паперть, которая не повредила бы эффекту купола вблизи, чтó случилось впослѣдствіи, когда (начиная съ 1605 г.) Карло Мадерно пристроилъ къ нему еще долевую сѣнь и поставилъ передъ нею чрезмѣрно изукрашенный фасадъ въ видѣ чудовищной декораціи. Напротивъ, великолѣпная двойная колоннада, которой размашистымъ эллипсисомъ Бернини подводитъ васъ къ св. Петру, является достойною подготовкой къ этому храму, котораго внутренность производитъ впечатлѣніе возвышеннаго спокойствія, не смотря на всю позднѣйшую шумиху столько же неуклюжихъ по формѣ, сколько и пестро-блестящихъ прикрасъ. Кассетировка по коробовому своду потолка, столпы храма съ ихъ нишами и карнизами, пошли надолго за образецъ внутренней отдѣлки. Но исполинскіе детали орнаментовъ ослабляютъ перспективный эффектъ цѣлаго; видя передъ собой голубковъ и младенцевъ-ангеловъ, мы невольно принимаемъ за мѣрило пространства ихъ обычный ростъ, вслѣдствіе чего сокращается для насъ колосальное его протяженіе, и только многократно посѣтивши храмъ, мы мало по малу соображаемъ свою ошибку и возстановляемъ колосальность зданія въ ея правахъ. Площадь его занимаетъ 199,926 квадратныхъ футовъ, тогда какъ площадь Кёльнскаго собора равняется 69,400 ф., Миланскаго—110,808-ми, церкви св. Павла въ Лондонѣ 102,620-ти.—О первоначельно задуманномъ центральномъ сооруженіи можетъ намъ дать понятіе Кариньянская церковь, построенная въ Генуѣ архитекторомъ Галеаццо Алесси *; она выполнена при жизни Микель-Анджело и подъ вліяніемъ св. Петра въ Римѣ; также искаженная впослѣдствіи снаружи, внутренностью производитъ она гармонически прекрасный эффектъ и наполняетъ зрителя чувствомъ чистаго удовольствія, но мало внушаетъ религіозной торжественности. Совокупному дѣйствію громадныхъ отчасти кривыхъ различной степени и ихъ равновѣсію въ Петровской церкви Буркгардтъ приписываетъ то чувство пріятной полугрезы, которое охватываетъ въ ней такъ усладительно, какъ ни въ какомъ другомъ зданіи на свѣтѣ, и которое можно уподобить спокойному паренію въ противоположность свойственной готикѣ быстрой и неудержной тягѣ въ вышину; Санта-Марію дель-Кариньяно называетъ онъ созданіемъ чисто-эстетическаго восторга къ конструктивнымъ формамъ самимъ въ себѣ, и считаетъ ее столько же подходящею ко всякой другой идеальной цѣли, какъ и къ богослуженію.—Простые, прекрасные фасады цвѣтущей поры Возрожденія начерталъ и выполнилъ Палладіо, хоть напримѣръ въ церкви Спаса (дель-Редenторе) въ Венеціи; поддерживаемый колоннами фронтонъ античнаго храма образуетъ сѣнь надъ порталомъ, вполнѣ предоставляя куполу его господствующее значеніе.

Въ то время какъ Италія вырабатывала стиль Возрожденія въ теченіе 15-го вѣка, сосѣдніе съ ней края всѣ оставались еще при готикѣ; но, какъ было

* Ученикомъ Микель-Анджело.

уже замѣчено, прежнее стремленье въ вышину замѣнилось раздачею въ ширь, обращеніемъ къ плоской или развалистой аркѣ, новыя формы на античный ладъ стали декоративно отзываться въ средневѣковыхъ прикрасахъ. И ни гдѣ не совершалось это такъ пестро, многоподвижно и роскошно какъ въ Испаніи. Тамъ рѣшительно были побѣждены Мавры, весь край сомкнутъ въ одно государство, Америка открыта и обращена въ золотоносную колонію; и все удалое молодечество, всѣ фантастическія стремленія, всѣ страстные порывы жизненнаго чувства, возбужденные этимъ въ народѣ, хлынули тотчасъ же и въ искусство, заявляя себя неудержнымъ преизбыткомъ и игрой формъ, мѣшавшей готскіе и мавританскіе элементы съ пришлыми изъ Нидерландовъ и изъ Италіи. Этотъ стиль поворотной поры, наставшей при Хименесѣ и Карлѣ V-мъ, сами Испанцы назвали золотыхъ-дѣлъ-мастерскимъ, „платереско". Не обуздываемый строгомѣрной ясностью, онъ иногда напоминаетъ собой дикій переходъ Возрожденія въ чудовидный барокъ; но онъ выигрываетъ передъ послѣднимъ бойкой, радостной свѣжестью, и усвоенныя Испанцами арабскія черты, а также и особенности христіанскаго средневѣковья, всплываютъ въ немъ всегда вновь и вновь, выносясь какъ любимые мелодическіе мотивы изъ нескончаемой разноголосицы и сутолоки звуковъ. Монастырскіе дворы и зàмки, стали, по восточному обычаю, избранными пріютами этого стиля. Этажъ высится надъ этажемъ, выходя наружу великолѣпными галереями, одна другой богаче; онѣ оперты на отвѣсныя колонны, которыя вверху извиваются въ фантастическую капитель; арки превратились здѣсь въ понизи плодовъ или вѣнковъ изъ зелени, а снизу окаймлены зубцами, одѣтыя мелкимъ какъ кружево орнаментомъ. Надъ ними парятъ грифы и крылатые львы, а въ нишахъ размѣщены лики святыхъ угодниковъ. Толедо и Вальядолидъ, Саламанка, Алкала, Севилья, обладаютъ роскошными въ этомъ родѣ постройками.

И во Франціи смѣсная архутектура знаменуетъ собой переходъ отъ средневѣковья къ новому времени. Даже вызванные Францискомъ I-мъ итальянскіе художники не принялись вполнѣ на французской почвѣ; тамъ все еще держались туземныхъ основъ, и только одни детали одѣлывали во вкусѣ Возрожденія. Церковь св. Петра въ Канѣ (Caen), напримѣръ, оперта попрежнему на устои, но они уже украшены на манеръ коринѳскихъ пилястръ, фіалы обращены въ канделябры, а окна обрамлены арабесками. Если здѣсь отрадно дѣйствуетъ нá душу преизбытокъ живой фантазіи, зато позже наступаетъ въ церковной архитектурѣ далеко не художественный разладъ между внутренностью и внѣшностью: первая остается готической, по фасаду архитравъ и калоннада Возрожденія громоздятся въ нѣсколько этажей, а въ декораціи старое съ новымъ перемѣшивается самымъ диковиннымъ образомъ. Знать, помня еще свое феодальное могущество, долго держалась старой неправильности въ постройкѣ зàмковъ: круглыя башни чередуются здѣсь съ прямыми стѣнами, изъ которыхъ выступаютъ теремки; острые щипцы прорываютъ линію кровель, чудовидныя трубы торчатъ поверхъ; а между тѣмъ окна обставлены полуантичными пилястрами, даже каріатидами, и горизонтальные карнизы подѣляютъ одинъ ярусъ отъ другого. Все вмѣстѣ напоминаетъ столярную работу, и въ то же время замѣтно какъ въ средневѣковые эти зàмки постепенно водворяется щеголеватая дворская жизнь и силится

устроить ихъ сообразно своимъ удобствамъ. Этотъ родъ отдѣлки знатныхъ жилищъ распространился съ береговъ Луары; въ самомъ благопріятномъ видѣ представляетъ его за̀мокъ Шёнонсо̀, въ самомъ непріятномъ—за̀мокъ Шамборъ съ своими черствыми стѣнами и какъ будто нарочно взъерошенными крышами.

Англія все еще держалась своей прямолинейнѣе отдѣланной готики, и сочетаніе греческихъ колоннъ съ приниженною тюдоровскою аркой въ коллегіи Кэна въ Кембриджѣ оставалось одиночнымъ примѣромъ.—И въ Германіи дома̀ имперскихъ (самоуправныхъ) городовъ сохраняли свою исконную вышину и узкость съ вѣнчающимъ ихъ острымъ фронтономъ; но между идущими вверхъ лопатками (лизенами) проглядываютъ горизонтальныя линіи разныхъ этажей по крайней мѣрѣ въ видѣ оконныхъ базисовъ, да притомъ и детали отдѣлываются уже въ новомъ вкусѣ. Баварскіе за̀мки 16-го вѣка, резиденція во Фрейзингѣ, Трауспицъ близъ Ландсхута, усвоиваютъ себѣ галерейный дворъ Возрожденія, не отступаясь однакожъ и отъ формъ готическаго стиля. Но едва-ли вся эта пора произвела какое-нибудь зданіе прекраснѣе гейдельбергскаго за̀мка, построеннаго Оттономъ Гейнрихомъ (1556—59); раннее Возрожденіе развернулось здѣсь съ рѣдкимъ богатствомъ фантазіи. Фасадъ покоится на простомъ, могучемъ, высокомъ цоколѣ; три этажа сильно обозначены и подѣлены посредствомъ антично орнаментированныхъ фризовъ; простыя сравнительно пилястры въ нижнемъ, богаче убранныя въ среднемъ, полуколонны въ верхнемъ этажѣ, являются опорами антаблемента и расчленяютъ въ то же время площадь стѣнъ; онѣ обрамливаютъ вездѣ по парѣ оконъ, въ каждомъ простѣнкѣ есть ниша со статуей; сами окна увѣнчаны богато и нарядно, а средина зданія отмѣчена въ нижнемъ этажѣ выдвинутымъ впередъ порталомъ, въ который справа идутъ лѣстницы. Ясность основного остава и богатое обиліе подробностей сливаются въ одну стройную гармонію.

Около половины 16-го столѣтія, гдѣ ранѣе, гдѣ позже, видимъ мы потомъ и внѣ Италіи развитіе болѣе строгаго классическаго стиля или полноцвѣтнаго уже Возрожденія, въ томъ видѣ какъ сложилось оно въ Римѣ, какой именно дали ему точными правилами теоретики Серліо и Палладіо. Такъ въ Испаніи дѣйствуетъ оно на преизбыточную игру формъ не только умѣряющимъ, но даже и до терпкости строгимъ образомъ. Уже Карлъ V-й строитъ рядомъ съ Альямброю дворецъ, отличающійся передъ веселой пестротою первой своей сухою, черствою важностью. Въ срединѣ лежитъ правильнымъ кругомъ свободное пространство, обнесенное дорійскою колончатою галереей; іонійскія колонны расчленяютъ фасадъ верхняго яруса; окна между ними блещутъ еще пестрымъ убранствомъ. Въ подобномъ же вкусѣ возведены соборы въ Гранадѣ и Малагѣ. Впослѣдствіи Хуанъ де-Толедо и Хуанъ де-Гаррара соорудили для Филиппа II-го Эскоріалъ, монастырь, церковь и за̀мокъ все въ одной общей связи,—полнѣйшее выраженіе характера этого ханжи-тирана, громада изъ гранитныхъ плитъ, мертвенная и мрачная. Все вмѣстѣ составляетъ прямоугольникъ въ 580 футовъ глубины и въ 644 ф. ширины; углы обозначены четыреугольными башнями; по фасаду съ одной стороны—церковь, съ другихъ—сплошныя массы прерваны

выступами портальныхъ сооруженій; надо всѣмъ этимъ высятся двѣ башни и церковный куполъ. Могучіе столпы внутри церкви, поддерживающіе коробовой сводъ, снабжены тонкими дорійскими пилястрами и дорійскимъ же фризомъ. Какъ ясенъ, полонъ жизни и строгомѣрнаго изящества является передъ этимъ мастерской образецъ французскаго Возрожденія, западный фасъ луврскаго двора въ Парижѣ, созданіе Пьерра Леско, вполовинѣ 16-го столѣтія! Коринѳскія пилястры расчленяютъ два красивыхъ нижнихъ этажа; надъ ними высится третій нарядный полуэтажъ, а въ серединѣ, поверхъ порталовъ, подымается еще четвертый о трехъ большихъ кругло-дужныхъ окнахъ между каріатидами, подпирающими антаблементъ фронтона, изъ-за котораго кровля виднѣется куполомъ. Такимъ образомъ и здѣсь нарочито выдвинутая средина и потомъ симметричность обѣихъ сторонъ даютъ ясную мѣру для того богатаго расчлененія, для той исполненной вкуса и обильной орнаментаціи, которыя такъ очаровательно ихъ обступили и облегли. Гораздо суше и проще вышелъ позднѣйшій Тюильерійскій дворецъ изъ-подъ руки архитекторовъ Филиберта Делорма и Жана Бюллана (Bullant). Парижская ратуша закончена въ царствованіе сердечно расположеннаго къ среднему сословію, Генриха IV-го. Общины дождались наконецъ давно желаннаго мира, и вотъ около основныхъ формъ, полныхъ дюжей энергіи, въ общественныхъ постройкахъ Ла-Рошели, Ліона и Реймса, развертывается великолѣпная декорація. Востановитель государства, урядившій финансы и поднявшій народное благосостояніе, естественно обратилъ прежде всего вниманіе на то, что̀ полезно, цѣлесообразно, и если это высказывалось даже только съ трезвостью, то и того было достаточно, чтобы воздержать искусство отъ впаденія въ самодурный барокъ.

Ратуши, обличающія въ зодчемъ умѣнье распорядиться большимъ пространствомъ и соблюсти при этомъ строгій стиль, въ Германіи строили Хольцшуэръ въ Нюрнбергѣ, Голль въ Аугсбургѣ; Кёльнской ратушѣ приданъ былъ отличающійся большимъ вкусомъ передовой выступъ, — двуярусная аркадная галерея съ богатымъ вѣнечнымъ карнизомъ наверху. Данцигъ щеголяетъ фасадами своихъ красивыхъ жилыхъ домовъ, отдѣланныхъ въ стилѣ Возрожденія, Мюнхенъ—изящными дворами внутри тамошняго за̀мка. Въ такихъ дворахъ особенно нуждались городскіе палаццы юга, Испаніи и Италіи, тогда какъ напротивъ сельскіе за̀мки вельможъ и богачей въ Англіи обыкновенно широко развертываютъ свои крылья на вольный просторъ, представляютъ изъ множества оконъ разнообразные виды и такъ же стройно пріурочиваютъ къ себѣ окрестность и живописные парки съ ихъ смѣсью формъ и орнаментовъ готики и Возрожденія, какъ строже, яснѣе и проще выдержанныя итальянскія виллы дѣлаютъ это съ своими прямолинейно-разбитыми садами.

РАСЦВѢТЪ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАГО ИСКУССТВА ВЪ 15-мъ СТОЛѢТІИ.

А. Нѣмецкій реализмъ со временъ ванъ-Эйка.

Идущее изъ Фландріи новое направленье живописи представляетъ намъ сопроникновеніе германскаго элемента съ христіанскимъ въ самомъ чистомъ его видѣ и помимо тѣхъ античныхъ вліяній, какія преобладаютъ въ Италіи; сюжетъ и содержаніе живописнымъ изображеніямъ (собственно говоря образамъ) попрежнему даетъ религія, но художники прозрѣли наконецъ дѣйствительность въ отношеніи къ формѣ и колориту, и личная своеобразность характеровъ, выраженіе извѣстныхъ движеній души и вся обстановка внѣшней природы передаются съ такою отчетливою вѣрностью, что созданія эти можно точно такъ же противопоставить эллинской пластикѣ, какъ готическій соборъ мы противопоставляли дорійскому храму. Вмѣсто того чтобъ создавать цвѣтущіе юностью идеалы боговъ, гармонически воплощавшіе въ своихъ простыхъ и крупныхъ чертахъ вѣчныя и существенныя свойства общечеловѣческой природы, вмѣсто того чтобы благородныхъ людей выводить въ благороднѣйшемъ еще видѣ, и естественныя впечатлѣнія, производимыя рѣкой или лѣсомъ, изображать въ соотвѣтственномъ тому человѣческомъ обликѣ, теперь берутъ особенныя стороны характеровъ даже со всѣми ихъ угловатыми терпкостями, со всѣми бороздами, проведенными по лицу борьбой за существованіе, придаютъ святому не обще-идеальныя, а чисто-индивидуальныя уже черты, переносятъ библейскія фигуры въ свою собственную обстановку, облекаютъ ихъ въ одежду своей (а не ихъ) современности, вводятъ прямо въ домашній бытъ нѣмецкой семьи, и показываютъ такимъ образомъ (хотя бы и мимовольно) что дѣло спасенія понимается не какъ минувшій историческій фактъ, но какъ вѣчно живое настоящее. Какъ народныя пѣсни о рождествѣ и смерти Іисуса услаждали тогда вѣрующія сердца, такъ искусство принялось съ ревностью за воплощеніе Бога Слова; подобно тому какъ у Данта, къ глубинѣ мысли присоединяется здѣсь реализмъ изображенія, и символическое переходитъ въ дѣйствительность. Подобно Данту Губертъ ванъ-Эйкъ (1366—1426) является вмѣстѣ и начинателемъ и завершителемъ великаго дѣла,—такимъ мощнымъ геніемъ, который вполнѣ высказалъ всю особенность германской художественной природы и создалъ для передачи своего взгляда новые техническіе способы, ни дать ни взять какъ поэтъ подготовляетъ для себя и для своихъ преемниковъ соотвѣтственный языкъ.

Необходимую почву для искусства давало цвѣтущее состояніе фландрскихъ городовъ, которые подъ верховенствомъ блистательныхъ бургундскихъ государей скорѣе пользовались благами обезпеченнаго мира и спокойствія, нежели стѣснялись въ своей внутренней свободѣ. Скульптура поздняго средневѣковья въ Турнэ и Динанѣ своимъ обращеніемъ къ естественной правдѣ

заранѣе проложила дорогу для живописи, и то искусство, съ какимъ ванъ-Эйкъ передаетъ красками статуи или орнаменты изъ камня, металла и дерева, доказываетъ что глазъ его наметанъ на пластикѣ, и очень можетъ быть что употребленіе масла для смазки рѣзныхъ работъ подало ему мысль взять его вяжущимъ средствомъ для своихъ красокъ и приготовлять ихъ такъ, чтобы онѣ быстро сохли, не теряя гибкости. Техника умѣла уже не только подбирать различные оттѣнки красокъ гармонически одинъ къ другому, но и соединять ихъ между собой въ одинъ общій аккордъ, умѣла слегка пропускать подмалевку изъ-подъ верхняго слоя, придавала цѣлому такой видъ, какъ будто бы оно все вылилось за одинъ разъ; теперь же искусство впервые могло состязаться съ свѣтовыми эффектами природы въ свѣтотѣни и рефлексахъ. Что изобрѣтеніе это, если и подготовленное заранѣе, все-таки было такой же новостью, какъ и открытіе Колумба,—это видно изъ того восторженнаго удивленія, съ какимъ привѣтствовали его во всей Европѣ.

По большому, завѣренному надписью, гентскому напрестольнику, кисть Губерта ванъ-Эйка признали и въ такомъ же болѣе раннемъ образѣ, который открытъ въ Мадридѣ. У ключа жизни представляетъ онъ торжество христіанской вѣры надъ іудейскою, Новаго Завѣта надъ ветхимъ. Задній фонъ образуетъ готическая архитектура, и симметрическая строгость композиціи служитъ основой для свободнаго развитія индивидуальнаго элемента. Въ верхней половинѣ царитъ на престолѣ Богъ Отецъ между Маріею и евангелистомъ Іоанномъ, передъ нимъ стоитъ символъ искупительной смерти Іисуса, агнецъ. Ангелы поютъ стихъ изъ Пѣсни пѣсней, приравнивающій возлюбленную „источнику вертограда, кладязю воды живой, истекающей отъ Ливана.“ Внизу льется въ водоемъ источникъ спасенія, справа приближается подъ водительствомъ императора и папы полный счастія и мира ликъ чествующихъ христіанъ, слѣва видимъ іудейскаго первосвященника съ завязанными глазами посреди толпы, пришедшей въ ужасъ отъ грома суда небеснаго, угрожающаго тѣмъ, кто презрѣлъ Мессію. Уже и въ этомъ образѣ явна моментальность чувства и движенія въ связи съ статуарной пластичностью въ чертахъ, уже и въ немъ виденъ художникъ, у котораго сосудомъ небеснымъ является не одна только младенчески чистая и вѣрующая душа, какъ искони принято было въ школѣ, но который изъ среды безконечнаго многоразличія характеровъ готовъ выдвинуть иногда и зложелательный, строптивый, суровый, — который, подобно всемірному судіи, испытываетъ сердца въ сокровеннѣйшихъ изгибахъ, выворачиваетъ наружу глубочайшую внутренность, явно обличаетъ особенность развитія, своеобразность природы каждаго человѣка. Еще въ высшей степени находимъ мы все это въ напрестольникѣ, вложенномъ въ церковь св. Бавона Іодокомъ Вейтсомъ и женою его, Елисаветою; часть его остается еще и теперь тамъ на мѣстѣ, остальная перешла въ Берлинскій Музей. Содержаніе внутреной его стороны составляютъ искупленіе, небо, отверзтое міру Іисусомъ, шествіе человѣчества ко Спасителю, а снаружи надъ портретами вкладчиковъ, между которыхъ помѣщены оба, писанные въ видѣ статуэтокъ, Іоанна, изображено благовѣстіе, приносимое Дѣвѣ Маріи ангеломъ, четою пророковъ и четою сивиллъ. Внутренность подѣлена на верхнее тябло съ немногими большими фигурами, и на нижнее со

множествомъ мѐньшихъ: первыя представляютъ собой небесное блаженство, какъ цѣль существованія, вторыя—борьбу и стремленія земного бытія. Вверху, посереди, царитъ на престолѣ величественная фигура въ багряницѣ властительства, съ благословляющею правою рукой, со скипетромъ въ лѣвой; въ ея ликѣ умилительно кроткія черты Іисуса сливаются съ выраженіемъ неколебимой мощи, съ неизмѣннымъ спокойствіемъ: это—предвѣчное начало въ личномъ явленіи, это—Богъ Отецъ, какимъ открылся онъ во Христѣ по слову Спасителя: видяй меня, видитъ Отца, это—Іисусъ, какъ видимое явленіе незримаго. Въ нишахъ по бокамъ обращены къ нему Марія и Іоаннъ Креститель, представители женственности и мужества, — одна, прекрасная и чистая какъ розы и лиліи ея вѣнка, другой — закаленный въ борьбѣ и тяготахъ жизни. За тѣмъ справа и слѣва идутъ группы мусикійствующихъ и поющихъ ангеловъ, подъ ними св. Цецилія за своимъ органомъ, и въ выраженіи религіознаго умиленія и восторга извлекающій звуки жестъ ея переданъ съ такой вѣрностью, что, право, можно различить высокіе голоса отъ низкихъ. Фландрская музыка съ ея гармоническимъ, хоровымъ пѣніемъ достойно прославлена здѣсь близко сродственною ей живописью. Наконецъ по рамѣ изображены съ одной стороны Адамъ, съ другой—Ева, представители почившаго человѣчества, оба нагіе, съ яблокомъ и смоковнымъ листомъ, напоминающими грѣхопаденіе, изъ-за котораго стало необходимо искупленье. Верхнія эти фигуры рельефно выдаются на блестящемъ золотомъ фонѣ; на нижнихъ частяхъ видимъ мы голубое небо съ облаками, зеленѣющую землю всю въ деревьяхъ и цвѣтахъ, горы и города,—все выполненное вальною рукой и въ свѣтлой, безтуманной ясности: очевидно, пробудился уже смыслъ къ пейзажной красотѣ, къ содѣйственному ея вліянію на внутреннее настроенье человѣка, и какъ разъ торжественно заявилъ себѣ въ художествѣ. Справа и слѣва по створамъ или крыльямъ напрестольника есть два узенькіе образка: тутъ видимъ мы во-первыхъ подвижниковъ Христа Іисуса съ развѣвающимися хоругвями, потомъ—праведныхъ судей,—тѣ и другіе наконяхъ, но послѣдніе кротче, степеннѣе, первые—горделивѣй и молодцоватѣе; подобно тому индивидуализованы даже и лошади, которыхъ весь приборъ, точно такъ же какъ и костюмъ всадниковъ, представляетъ наглядный образъ той блистательной эпохи. Еще эффектнѣе являются вправо отъ зрителя покаянники, торжественное шествіе пустынножителей, къ которому примыкаетъ Марія Магдалина съ другою еще покаянницей, и странствующіе богомольцы, во главѣ которыхъ, выступаетъ настоящимъ великаномъ Христофоръ; они идутъ изъ южной страны пальмъ, анахоретами изъ какого-нибудь горнаго ущелья, которое наводитъ насъ на мысль о Пиренеяхъ, тогда какъ на противоположномъ образѣ легко было распознать природу Германіи. Важная степенность, пылкая восторженность, благочестивое умиленіе и гнѣвная ревность противъ зла составляютъ разные оттѣнки въ общемъ впечатлѣніи; на этихъ лицахъ видны глубокія черты заботы, горести, въ нихъ проглядываютъ и тѣ соблазны грѣха, которые испытало и предолѣло сердце, у нѣкоторыхъ соблазны эти дѣйствуютъ еще и теперь. Такъ тянутся всѣ эти фигуры справа и слѣва къ среднему образу, гдѣ другія обрѣли уже то, чего эти еще ищутъ. Вѣдь и здѣсь ключъ жизни бьетъ въ средоточіи; поверхъ его на алтарѣ, окруженномъ колѣнопреклоненными ангелами, стоитъ агнецъ и ис-

точаетъ кровь сердца своего въ чашу, а надъ нимъ рѣетъ голубь въ лучезарномъ сіяніи. На заднемъ планѣ стоятъ группы мученицъ и мучениковъ съ пальмами, жители новаго Іерусалима на горѣ, застѣняющей небосклонъ, а на переднемъ планѣ—справа и слѣва пророки и апостолы на колѣняхъ, духовные и міряне, разнясь и возрастомъ и настроеніемъ своихъ душъ, но всѣ проникнутые однимъ чувствомъ преданности къ Богу въ чествованіи его Сына и избранника.

Губертъ ванъ-Эйкъ стоитъ на той именно вершинной точкѣ, гдѣ встрѣчаются между собой начала двухъ эпохъ, и какъ нѣкоторымъ другимъ великимъ людямъ удалось ему совокупить эти начала въ своей личности. Знаменательная мысль, архитектоническій строй цѣлаго, спокойная возвышенность верхнихъ обликовъ показываютъ всѣ преимущества древнехристіанскаго искусства; но къ нимъ присоединяется еще богатство жизни, схваченное теперь живописью благодаря пробудившемуся смыслу къ индивидуально-личной стихіи, къ нимъ присоединяется естественная правда въ рисункѣ и лѣпкѣ, сила и гармонія въ колоритѣ; въ композиціи строгозаконность сливается съ разнообразной живостью, высокій замыслъ съ тонкимъ исполненіемъ; и если даже во внѣшностяхъ, напримѣръ въ одеждахъ, обозначается свойство матерьяла, ткань, то все-таки драпировка сохраняетъ еще первобытно-простой размахъ и не впадаетъ въ ломаную скомканность. Дѣйствительное, настоящее, схватывается отчетливо и ясно, но не копируется внѣшнимъ образомъ, а созерцается и передается въ свѣтѣ вѣчности. Характеры фигуръ выходятъ живыми или по крайней мѣрѣ жизнеспособными людьми и представляются такими и въ лицѣ, и въ посадкѣ, и въ тѣлодвиженіи; художникъ только еще не вплетаетъ ихъ въ драматическое дѣйствіе, а ставитъ передъ нами или въ величавомъ покоѣ, или въ общемъ имъ благочестивомъ настроеніи, такъ-сказать на эпико-пластическій еще ладъ.

Губертъ умеръ до окончанія гентскаго напрестольника; недодѣланное выполнилъ братъ и ученикъ его, Іоаннъ. Это вѣроятно была вся внѣшняя сторона, гдѣ портреты вышли превосходно, но зато сивиллы — истыми Нидерландками, а пророки—безъ той вѣщей высоты, какую придавалъ какъ имъ, такъ и сивилламъ, Микель-Анджело. Чего недостаетъ ему въ величіи, то Іоаннъ ванъ-Эйкъ умѣлъ наверстать миніатюрной утонченностью, и сообразно этому въ произведеніяхъ его господствуютъ идиллическій взглядъ и живое лирическое чувство: оттого онъ всего охотнѣе пишетъ маленькіе образки мадоннъ, при чемъ помѣщаетъ Богоматерь съ Младенцемъ то въ церкви или въ галереѣ на престолѣ, то гдѣ-нибудь въ тѣни пальмъ или розъ, среди миловиднаго ландшафта. Онъ пишетъ въ уютной комнаткѣ счастливую чету, и не только что даже тылевая сторона ихъ видна въ зеркалѣ на заднемъ планѣ; оно отражаетъ между ними еще двѣ фигуры, входящія въ противоположную ему дверь. Сестра художниковъ, Маргарита ванъ-Эйкъ, разрисовывала молитвенники. Иллюстраціи ихъ школы вообще превосходны, и стиль ихъ проявляется не въ одномъ только этомъ, но также и въ вышивкахъ одеждъ и въ ковровыхъ тканяхъ, которыми художественная промышленность Бургундіи обильно снабжала всю Европу вплоть до слѣдующаго столѣтія. Другіе извѣстные ученики ванъ-Эйка были Петеръ Христофсенъ, Юстъ Гентскій,

Гуго ванъ-деръ Гусъ (Goes), и Рожье ванъ-деръ Вейденъ, отличающійся необыкновенной точностью деталей, только, своей гоньбой за отчетливою и вѣрною передачей естественныхъ формъ, впадающій иногда въ сухость и угловатость. Но благодаря именно тому, что, не заносясь на крыльяхъ поэзіи въ выспреннюю область, онъ просто-на-просто изображалъ какъ есть мѣщанскій бытъ, работы его пользовались самой обширной популярностью, и у него было множество учениковъ. Исторія Іисуса Христа, преимущественно рождество или поклоненіе трехъ святыхъ царей (волхвовъ) и страданія Спасителя стали любимыми сюжетами этихъ живописцевъ. Въ лицѣ восточныхъ царей выводились бургундскіе государи и вельможи въ томъ парадномъ одѣяніи, какое дѣйствительно носили они тогда, и надо сказать, блескъ ихъ оружія и всего вообще наряда представлялъ рѣзкій контрастъ съ бѣдностью Іосифа, который, скромно стоя при своемъ волѣ и ослѣ, смотрѣлъ съ трогательнымъ изумленіемъ на знатныхъ и великолѣпныхъ пришельцевъ.

Одаренный чистымъ чувствомъ красоты, болѣе свободный въ движеніи и богатый на изобрѣтательность, Гансъ Мемлингъ превосходитъ другихъ своихъ товарищей еще и тѣмъ, что передаетъ не одну только мужескую силу, но также и очаровательную миловидность женщины. Онъ хочетъ выдвинуть не одинъ только извѣстный моментъ, а старается разсказать цѣлую исторію,—обстанавливаетъ ли онъ главную сцену, какъ напримѣръ распятіе, другими предшествующими или послѣдующими событіями въ изображеніяхъ меньшаго размѣра, или выводитъ на одной картинѣ тѣ же опять лица, въ другихъ только положеніяхъ. Такъ на образѣ семи радостей Пресвятой Дѣвы, на первомъ планѣ видимъ мы поклоненіе волхвовъ, а на заднемъ—три островерхія горы, съ вершинъ которыхъ они смотрятъ на звѣзду небесную, а потомъ у одного моста съѣзжаются они вмѣстѣ съ трехъ разныхъ дорогъ; они слѣдуютъ далѣе и являются къ Ироду, и въ то самое время какъ тотъ посылаетъ воиновъ истреблять дѣтей виѳлеемскихъ, волхвы приходятъ къ пастырямъ; поклонившись новорожденному Спасу, они садятся опять на коней, въѣзжаютъ въ горное ущелье и наконецъ, на заднемъ планѣ, всходятъ на суда для отплытія моремъ. Нѣтъ ничего столь прелестнаго, столь нѣжно прочувствованнаго, столь изящно выполненнаго, какъ мощехранительница въ Брюгге, которой боковыя стѣнки Мемлингъ украсилъ житіемъ святой Урсулы и ея дѣвъ; онѣ приходятъ въ Кёльнъ, появляются въ Римѣ, идутъ опять на Рейнъ и умираютъ тамъ за вѣру. Въ большемъ размѣрѣ выполнилъ онъ „Іоанновскій алтарь“ (1479 г.), присоединивъ здѣсь къ исторіи жизни Крестителя одно изъ видѣній творца апокалипсиса. Въ другомъ мѣстѣ поклоненіе волхвовъ онъ обставилъ по боковымъ створамъ двумя образами, въ которыхъ ландшафтная его живопись достигаетъ крайней своей вершины: съ одной стороны Іоаннъ стоитъ среди ярко освѣщенной мѣстности, гдѣ изрѣзанные ручейками луга чередуются съ утесами, дающими ключевыя воды; съ другой Христофоръ переходитъ съ Младенцемъ на плечѣ бурный потокъ и темную дебрь, и тогда какъ на небѣ только что поднялось солнце, становится ясно и въ душѣ угодника.

Той же вѣроятно рукѣ принадлежитъ и лучшая работа этого второго поколѣнія художниковъ, достойная стать на ряду съ гентскимъ образомъ вели-

каго мастера: мы говоримъ о картинѣ Страшнаго Суда въ Данцигѣ. Законченная въ 1467 г., композиція эта выросла изъ древнехристіанскаго преданія, благодаря разнымъ созданіямъ школы ванъ-Эйковъ, въ ея же собственной средѣ; между-прочимъ очевидно, что ей предшествовали труды Рожье ванъ-деръ-Вейдена: на картинѣ, этого мастера въ Бонѣ (Beaune), точно такъ же какъ и на данцигской, Христосъ сидитъ въ багряницѣ на радугѣ съ благословляющей десницею и грозно опущенною шуйцей; въ послѣдней сверкаетъ обнаженный мечъ, въ первой расцвѣла лилія. Передъ Христомъ справа и слѣва стоятъ на колѣняхъ Марія и Іоаннъ, ангелы возвѣщаютъ трубнымъ гласомъ послѣднее судище, апостолы сидятъ на облакахъ, чтобы узрѣть его. Внизу посереди стоитъ въ золотомъ доспѣхѣ архангелъ Михаилъ и держитъ въ рукѣ вѣсы; одна чаша ихъ опустилась, а другая поднялась съ слишкомъ легкою душой, которой онъ и указываетъ крестомъ путь погибели. Возставшіе изъ гроба влѣво отъ него гонятся въ адъ, изображенный на боковомъ створѣ; клубы пламени вырываются изъ разсѣлинъ скалъ, куда черти низвергаютъ осужденныхъ или втягиваютъ крючьями. На другомъ створѣ изображено напротивъ вшествіе въ рай, гдѣ сопровождаемыхъ ангелами блаженныхъ принимаетъ Петръ апостолъ. Въ наготѣ видно у этого живописца гораздо болѣе развитое изученіе природы чѣмъ у кого либо изъ его предшественниковъ, ему нечего бояться ни смѣлыхъ тѣлодвиженій, ни сокращеній; онъ умѣетъ такъ же сильно изображать борьбу, сопротивленіе, отчаяніе, какъ и покорную преданность, радостное изумленіе, тихое блаженство. Къ эпосу ванъ-Эйка присовокупилъ онъ драму, потрясающую и разительную.

Изъ ряда многихъ Голландцевъ, каковы Альбертъ Луватерскій, Гергардъ Гарлемскій, особенно выдается Диркъ Стюрбаутъ, жившій и работавшій въ Лувенѣ; онъ не сравнится съ Мемлингомъ въ свободѣ движенія, но не уступитъ ему въ свѣтлой ясности колорита и характерномъ выраженіи души.— Во главѣ третьяго поколѣнія стоитъ Квинтинъ Массисъ антверпенскій, котораго дѣятельность заходитъ и въ 16-й еще вѣкъ; говорятъ, будто любовь изъ кузнеца обратила его въ живописца. Его „Плачъ надъ тѣломъ Іисуса Христа“ представляетъ въ величаво задуманныхъ и величаво выполненныхъ фигурахъ самыя разнообразныя ступени богопреданной скорби, глубину и силу изобрѣтенія, какихъ подлинно поискать, тогда какъ его мадонны, полныя веселой непринужденности отъ души ласкаютъ и цалуютъ своего Младенца, а два его денежника у мѣняльнаго стола очевидно уже переводятъ насъ къ жанру. На ряду съ нимъ Герардъ Давидъ († 1533) прекрасно замыкаетъ собой ванъ-Эйкову школу. Донынѣ извѣстныя намъ мадонны этого мастера развертываютъ все лучше и совершеннѣе немногіе только мотивы; но находящійся въ Руанѣ запрестольный образъ передаетъ такъ мило и изящно характерную силу реализма, полную естественную правду въ минѣ и выраженіи, что цѣлое съ своимъ тихимъ спокойствіемъ принадлежитъ къ числу самыхъ вѣющихъ благочестіемъ иконъ. Здѣсь нижнегерманское искусство, точно такъ же какъ верхнегерманское черезъ Гольбейна, прямо подаетъ руку итальянскому.

Фландрская школа скоро подѣйствовала на сосѣднее прирейнье и на Вестфалію, и какъ прежде подъ ея вліяніемъ далъ здоровый, сильный цвѣтъ

свой идеализмъ готическаго стиля, такъ теперь въ типическія его формы стала болѣе и болѣе проникать индивидуализующая естественная правда * и опредѣленность лѣпки или моделлировки. Въ главномъ престолѣ, который какой-то мастеръ написалъ для лисборнскаго монастыря, торжественная типичность слилась уже очень хорошо съ реальною характеристикой. Изображеніе Страстей Христовыхъ, прозванное по имени его владѣльца ливерсберговскимъ, а также цѣлый рядъ образовъ изъ житія пресвятой Дѣвы, который теперь въ Мюнхенѣ и который, сохраняя еще старозавѣтный золотой фонъ, стремится однако къ портретной естественности, рѣшительно обличаютъ уже новую манеру. Мастеръ одного напрестольника въ Калькарѣ переходитъ къ болѣе оживленному движенью и представляетъ библейскую исторію вполнѣ согласно съ церковнымъ обычаемъ и въ одеждѣ своего собственнаго времени. Изъ церкви св. Маріи Капитолійской въ Кёльнѣ и отъ начала 16-го столѣтія идетъ наконецъ то Успеніе Божіей Матери, по которому прозванъ другой мастеръ, противопоставившій усопшую, въ блаженномъ ея покоѣ, затаенной скорби и обрядной озабоченности апостоловъ, и обработавшій все это въ видѣ посмертной сцены изъ дѣйствительнаго быта, только полной искреннихъ чувствъ и необыкновеннаго изящества въ компоновкѣ.

Вліяніе Фландріи простерлось и на верхнегерманскія земли. Мозеръ въ Вейлѣ стремился уже навстрѣчу новому направленію, отличные мастера, каковы Герленъ и Шонгауэръ, образовались подъ руководствомъ Рожы ванъ-деръ-Вейдена, и напрестольники или напрестольные ковчеги, сосредоточившіе на себѣ теперь чуть не всѣ истинно-художественныя стремленія, слыли вездѣ подъ именемъ „нидерландской работы.“ Скульптура соединялась въ нихъ въ живописью; внутренность давала просторъ для нѣсколькихъ рѣзныхъ изъ дерева крупныхъ фигуръ, а не то—для многихъ мелкихъ въ группахъ и рельефахъ; створы же съ обѣихъ сторонъ расписывались. Пластикѣ надоѣло подслуживаться къ готической архитектурѣ, вѣчно повторять типически улыбающіеся лики ангеловъ и ихъ мягко-волнистыя одежды; ее охватила реалистическая тяга къ индивидуальности и отчетливой характеристикѣ внутренняго строя мысли и наружнаго движенія, и свела съ верховоднымъ искусствомъ той эпохи, съ живописью; она усвоила на помощь себѣ колоритъ для наготы, а для одеждъ—богатую позолоту съ вытисненнымъ узоромъ, какъ въ тѣхъ видахъ чтобы исправить нѣкоторые недостатки въ формѣ и выраженіи, такъ и съ тѣмъ чтобы лучше подвести свою работу къ окружающимъ ее живописнымъ образамъ. Эти, въ свою очередь, заняли у пластики угловато-худощавую отдѣлку наготы, равно-какъ ломанные перегибы и скомканную драпировку одеждъ, которыя не столько повинуются складу и посадкѣ тѣла, сколько прихоти художника, такъ что живописныя фигуры часто производятъ такое впечатлѣніе, какъ будто бы онѣ были вырѣзаны по дереву. Потомучто у скульптуры не было еще вѣдь античнаго образца, а внѣшній міръ того времени представлялъ только пестроту преиз-

* То-есть свойственное природѣ безконечное, и всегда однакожь болѣе или менѣе характерное, разнообразіе.

быточной пышности, да такихъ людей, которые только что вырывались изъ тѣсноты цеховыхъ узъ, но не дошли еще до человѣчной выработки, до гуманнаго образованія. Любке замѣчаетъ очень хорошо: „Что старые нѣмец„кіе мастера умѣли чрезвычайно живо передавать дѣйствительно представ„лявшееся имъ изящное, это и теперь еще показываетъ не одно миловидное „дѣвичье лицо, не одна характерная голова, какъ въ живописи, такъ и въ „рѣзьбѣ по дереву, а равно и въ каменной работѣ. Но для пластики мало толь„ко головы; она должна имѣть въ виду гармоническую передачу всего тѣла. „А природа Нѣмца наименѣе наклонна къ тому, чтобы дѣлать весь внѣшній „складъ тѣла ритмически-подвижнымъ носителемъ внутренняго ощущенія. „Пускай порывъ души проступитъ въ увлаженномъ или незапно сверкнувшемъ „взглядѣ, въ улыбнувшихся или дрогнувшихъ отъ скорби устахъ, въ пламенемъ „вспыхнувшемъ румянцѣ,—этому помѣшать мы невсилахъ; но другіе члены „тѣла какъ будто бы и не должны знать, что̀ при этомъ волнуетъ душу и „отражается въ сокровенной глубинѣ ея. Мы сочли бы святыню чувства „оскверненною, вздумай она увлечь за собой все тѣло и выразиться полнымъ „размахомъ въ жестѣ, въ осанкѣ, въ страстномъ движеніи. Живая ритмика, „съ какою у романскихъ народовъ проявляется въ цѣломъ складѣ наружу „каждое внутреннее волненіе, не только показалась бы намъ чѣмъ-то теат„ральнымъ, но и вышла бы у насъ театральной въ самомъ дѣлѣ. Этого „довольно, чтобы объяснить, какъ мало найдется у насъ высокихъ пласти„ческихъ мотивовъ для ваятеля.“ *—Ктому же и самая индивидуальность тогдашнихъ людей заявляла себя безвкусицей въ ихъ затѣйливыхъ причудахъ. Щеголи съ обнаженными руками и шеей появлялись тогда обокъ съ совершенно укутанными дамами; мужчины затягивались въ самое узкое платье, отчего формы ихъ становились тощѣе, движенія принужденнѣй и угловатѣе, а это въ свою очередь переходило на рѣзьбу по дереву и на живопись. У мужщинъ дошло даже до одежды, раздѣленной цвѣтомъ сверху до низу пополамъ, при чемъ подѣлъ красокъ шелъ явно наперекоръ тѣлесной симметріи. Женщины напротивъ одѣвались въ тяжелыя дорогія ткани, которыя, топырясь, укрывали отъ глазъ всѣ формы тѣла. Но всего чудовиднѣе былъ головной уборъ; мало было сказать: сколько головъ, столько умовъ; приходилось добавить: столько разныхъ шапокъ, шляпъ и чепчиковъ. Впротивень этому и вся домашняя обстановка была какая-то кудреватая, безпокойно-пестрая. Утвари давались самыя фантастическія формы, ни мало не отвѣчавшія ея назначенію: кто же пьетъ, напримѣръ, изъ быка, и къ чему собственно лошадь въ какомъ нибудь столовомъ приборѣ? Орнаментъ галантерейныхъ вещей, а также и деревянной мебели, брался съ готическаго жезловаго и листвяного узора. Изобразительные художники въ Германіи держались еще взглядовъ, господствовавшихъ во времи упадка и разложенія средневѣковаго быта, и если даже такой человѣкъ какъ Дюреръ платилъ этимъ взглядамъ неизбѣжную дань и оставался вѣренъ (наличной)

* Но этого же довольно, чтобы объяснить и то, почему Нѣмецъ отличается отъ другихъ европейскихъ народовъ какою-то тяжеловатой неуклюжестью въ низшихъ классахъ и всегда большей или меньшей накрахмаленностью въ высшихъ.

Прим. перев.

жизненной правдѣ въ ущербъ своему чувству изящнаго, то тѣмъ паче дѣлали это его предшественники.

Кукольно-мелкія фигуры тогдашней росписной рѣзьбы не могли поднять и очистить чувства формы; скорѣе вели онѣ къ тому, что все рѣзко-характерное превращалось просто въ гримасу. На переднемъ планѣ рѣзали ихъ облыми, въ срединѣ горельефомъ, а пейзажный фонъ обдѣлывали совершенно плоско. Фигуры тѣснятся и путаются; А. Шпрингеръ называетъ подобныя сцены изъ исторіи Іисуса Христа переведенными на дерево духовными драмами того времени, и когда я увидѣлъ представленіе Страстей въ Обераммергау, то, признаюсь, вставленныя тутъ живьемъ ветхозавѣтныя параллели въ особенности произвели на меня впечатлѣніе такихъ именно рѣзныхъ и расписныхъ фигуръ. И какъ то драматическое представленіе всегда готово приправить себѣ святыню гротесковымъ комизмомъ, такъ точно и на старыхъ образахъ лица сопротивниковъ христовыхъ всегда отмѣчены въ контрастъ ему особенной пошлостью, грубостью, лукавствомъ или зломысліемъ. И однакожь, мало того что нѣкоторыя произведенія достигаютъ высшей красоты, но и во всѣхъ вообще другихъ по крайней мѣрѣ вполнѣ очевидно, что художникъ радъ замѣнить условный, и оттого пустой и скучный, идеализмъ чѣмъ-нибудь живымъ и индивидуальнымъ; каждый мастеръ работаетъ съ свѣжимъ настроеніемъ и представляетъ вещи такъ именно, какъ ихъ видитъ; оттого у каждаго есть свой особый типъ для изображенія по преимуществу, хоть бы напримѣръ мадонны; такъ что въ типѣ этомъ всегда можно предполагать образъ, основанный на воспоминаніи сердечныхъ переживовъ самого художника,—выраженіе завѣтной его любви.

Обыкновенно одинъ и тотъ же человѣкъ вмѣстѣ и рѣзчикъ и живописецъ; но у каждаго мастера есть подмастерья, которымъ онъ даетъ часть въ своемъ прозведеніи по мѣрѣ ихъ способности и умѣнья. Въ Нюрнбергѣ полуфабричное производство въ мастерской Михаила Вольгемута неутомимо вырабатывало и далеко распространяло такія вещи, въ которыхъ энергія и большая ремесленная умѣлость шли обруку съ преувеличеніями грубой пошлости. Въ Швабіи, напротивъ, относительная кротость внутренняго чувства болѣе смягчала терпкость внѣшнихъ фюрмъ и достигала отрадной гармоніи въ цѣломъ. Герленъ, родомъ изъ Нёрдлингена, сохранялъ еще нѣкоторую торжественность и величавость въ распредѣленіи своихъ немножко угловатыхъ фигуръ. Варѳоломей Цейтбломъ, изъ Ульма, отличался благородной простотою; его образа́ большихъ размѣровъ, каково напримѣръ Мученичество Валентиніана въ Аугсбургѣ, даютъ потрясающее выраженіе глубокому чувству души. За честность и беззатѣйливость всего существа этого художника, которое не дозволяетъ рѣшительно выдаться впередъ ни ему самому, ни его фигурамъ, Вагенъ называетъ его нѣмецкимъ мастеромъ по преимуществу. У Ганса Гольбейна Старшаго, работавшаго много и очень быстро, мы замѣчаемъ уже что противоположность благородства и чистоты въ лицѣ Христа и его святыхъ съ грубою и пошлою натурой его супостатовъ выводится въ юмористическомъ контрастѣ, и въ ряду послѣднихъ попадается намъ одинъ, съ демонически-рѣзко очерченнымъ профилемъ, въ зеленой егерьской одеждѣ, съ пѣтушьимъ на шляпѣ перомъ, который

представляетъ собой зломысліе, съ фантастическимъ оттѣнкомъ вродѣ того, какой народное повѣрье придаетъ Сатанѣ въ молодцоватомъ видѣ. Изъ Ульмской школы идетъ одно мастерское произведеніе, принадлежащее концу 15-го вѣка,—главный престолъ въ Блаубёйернѣ. Напрестольный ковчегъ убранъ и увѣнчанъ богатою и нарядною золоченою рѣзьбой, и лицевая сторона снаружи представляетъ живописныя изображенія Страстей Христовыхъ, а тылевая—изображенія папъ, епископовъ и святыхъ; если отворить дверцы, то нутро по золотому фону расписано сценами изъ жизни Іоанна Крестителя, а поверхъ рѣзныхъ рельефовъ—сценами изъ исторіи дѣтства Іисуса Христа. Въ самой серединѣ ковчега стоитъ статуя Пречистой Дѣвы съ Младенцемъ; парящіе ангелы держатъ надъ головой ея вѣнецъ; по бокамъ находятся оба Іоанна, потомъ св. Бенедиктъ и Схоластика, блистающіе золотомъ и роскошью красокъ: пластикъ предоставилъ кисти живописца выполненіе всѣхъ болѣе тонкихъ подробностей. Въ главномъ престолѣ церкви св. Іакова въ Ротенбургѣ, на Тауберѣ, перевѣсъ на сторонѣ чистопластическаго элемента въ немногихъ полныхъ достоинства фигурахъ, тогда какъ престолъ Хурскаго собора блещетъ живописнымъ изобиліемъ рѣзьбы. Великолѣпенъ въ Австріи престолъ работы Михаила Пахера въ Санктъ-Вольфгангѣ, хотя и показывающій мало еще знакомства съ тѣлеснымъ складомъ, но облагороживающій франконскую манеру поэтическимъ воззрѣніемъ и живымъ чувствомъ красоты. Есть нѣсколько очень хорошихъ вещей въ баварскомъ національномъ музеѣ, и даже вплоть до Нѣмецкаго моря, вплоть до Силезіи, Любке въ своей „Исторіи Пластики“ * насчиталъ много достопримѣчательныхъ произведеній, при чемъ онъ сильно умѣрилъ крайнюю перецѣнку поздееготическаго престола въ Трибзеэ въ Помераніи.

Гдѣ скульптура оставалась въ связи съ архитектурою, тамъ она не допускала росписи, а потому мы все еще находимъ иногда хорошія скульптурныя произведенія, умѣющія выставить лицомъ свой матерьялъ, дерево и камень, и одною формою, помимо всякихъ красокъ, дающія больше нежели съ ихъ помощью. Іергъ Зирлинъ Старшій выставилъ въ архитектоническихъ украшеніяхъ клиросныхъ сѣдалищъ ульмскаго мюнстера погрудныя изображенія языческихъ мудрецовъ и поэтовъ, рядомъ съ еврейскими патріархами и пророками, сивиллъ рядомъ съ библейскими женами, апостолами и святыми, при чемъ силу характеристики постоянно умѣрялъ пріятностью. Изъ Кракова переселился въ Нюренбергъ Вейтъ-Штоссъ и, въ противоположность рѣзкому реализму Вольгемута, выработалъ здѣсь пластическій стиль какъ для статуи, такъ и для рельефа въ простыхъ крупныхъ чертахъ, одушевленныхъ миловидно-яснымъ чувствомъ. Въ его мадоннахъ достоинство сливается съ выраженіемъ радушнаго привѣта, его мелкіе рельефы въ медаліонахъ чётокъ церкви св. Лоренца (Лаврентія), на декѣ съ розовымъ вѣнкомъ въ замковой часовнѣ — утонченно-изящны, даже скомканность мельчайшихъ складочекъ подчинена у него крупнымъ чертамъ драпировки и служитъ къ большому оживленію фигуръ. Мадонна и апостолы блутенбургской церкви близъ Мюнхена обличаютъ въ мастерѣ умѣнье облаго-

---

* Прекрасно переданной по-русски г. Чаевымъ. Прим. перев.

родить чувствомъ реализмъ формъ, тогда какъ напротивъ статуи шутовъ въ залѣ ратуши представляютъ какъ будто бы пародію односторонне-грубой рѣзкости въ характеристикѣ.

Камневаянію самымъ уже его матерьяломъ указывался болѣе широкій стиль, неразлучный съ большей простотою; такимъ именно и является оно какъ на церковныхъ порталахъ и каѳедрахъ, такъ и на надгробныхъ камняхъ. Изъ послѣднихъ назовемъ здѣсь памятникъ императора Людовика Баварца; портретъ сидящей въ спокойномъ величіи фигуры соединяетъ въ себѣ вѣрность природѣ съ чувствомъ стиля; нарядная, богатая обстановка подчинена могуществу общаго впечатлѣнія. Во второй половинѣ 15-го вѣка въ Нюрнбергѣ работалъ Адамъ Крафтъ. Ему свойственъ нѣмецко-мѣщанскій характеръ беззатѣйливой умѣлости и чистосердечной правды въ чувствѣ и въ формѣ, изображаетъ ли онъ Пресвятую Дѣву въ статуяхъ и рельефахъ со всей милой кротостью материнскаго ея счастія или съ затаенной раною глубокой материнской скорби,—представляетъ ли исторію Христа на семи крестноходныхъ жертвенникахъ (стаціяхъ) или на шрейеровской гробницѣ у клиросной стѣны церкви св. Зебальда, строгомѣрно воплощая душевное волненіе въ видимомъ дѣйствіи и тѣлодвиженьи и вездѣ отмѣчая Спасителя самою даже ясностью формъ среди треволненной толпы суетнаго міра,—передаетъ ли, наконецъ, со всей свѣжестію замысла и энергіей исполненья портретные и жанровые сюжеты на дарохранительницѣ церкви св. Лоренца или на городскихъ вѣсахъ нюренбергскаго рынка.—Подобному же направленію слѣдовалъ Тильманъ Рименшнейдеръ въ Вюрцбургѣ: его надгробные памятники отличаются благороднымъ замысломъ, особенно—покоящихся усопшихъ, тогда какъ ему не вполнѣ дается жизнь съ ея подвижностью; но выраженію прекрасныхъ юношескихъ головъ, обрамленныхъ кудрями, любитъ онъ сообщить оттѣнокъ грустной задумчивости, привлекательный своей задушевной правдой. Гробница императора Фридриха III-го, сработанная Николаемъ Лерхомъ для церкви св. Стефана въ Вѣнѣ,—самое блестящее произведеніе этого времени: при готико-архитектоническомъ расчлененіи, оно богаче фигурами и рельефами, нежели талантливостью и граціей.

Возвращаясь опять къ живописи, мы припомнимъ, что готика отняла у ней всѣ большія площади; поэтому хотя стѣны оставались не безъ образовъ, однако фресковый стиль не могъ развиться съ тѣмъ достоинствомъ и въ тѣхъ размѣрахъ, какіе невольно удивляютъ насъ въ Италіи: тѣснота мѣшала здѣсь, напротивъ, той тщательной разработкѣ, къ какой пріучила потомъ масляная живопись. Зато нидерландская миніатюрная живопись успѣшно введена была Фуртмайромъ въ Баварію; одаренный истинно-поэтической душой, стремился онъ къ идеальности, но умѣлъ въ то же время рисовать формы съ естественною правдой и придавать имъ блестящій колоритъ. Оригинально проявилъ онъ свое направленіе къ милой нѣжности, обративъ въ рисункахъ къ Пѣсни Пѣсней любовную чету въ двухъ дѣвицъ и такимъ образомъ смягчивъ ихъ эротическій пылъ въ дѣвственно-милую сестринскую дружбу, такъ что это вышло совершенной противоположностью къ картинамъ Векселькирхера съ товарищами въ Мюнхенѣ, которыя вдают-

ся въ фантастическое преувеличеніе пошлаго и доводятъ его до гнусности какъ нарочно для того, чтобы передъ этой темной стороною тѣмъ рѣзче выдавались благородные характеры.

Живопись по стеклу двинулась технически впередъ въ томъ отношеніи, что не довольствовалась уже простою раскраскою контуровъ, а моделлировала или оттѣняла фигуры колоритными тонами гдѣ свѣтлѣе, гдѣ темнѣе, и занимала всю широту оконъ большими и обильными дѣйствіемъ композиціями съ помощью перспективно-углубленныхъ заднихъ фоновъ. Работы ея сдѣлались самостоятельны и, отбившись отъ законовъ архитектоническаго стиля, утратили значеніе великолѣпной декораціи, какое имѣли сперва: прежде небольшія картинки съ спокойными фигурами симметрично и по закону гармоніи красокъ располагались однимъ многоголоснымъ аккордомъ въ предѣлахъ оконнаго подзора какъ въ рамочкѣ; а теперь послѣдній просто пересѣкаетъ обширнѣйшія сравнительно изображенія съ болѣе крупными и подвижными уже фигурами, которыхъ блестящія одежды производятъ изъ-дали эффектъ какихъ-то пестрыхъ пятенъ, въ то самое время какъ живописная обстановка манитъ зрителя подъ открытое небо, и ему вовсе бы не хотѣлось, чтобъ въ святилищѣ замыкала его отовсюда сплошная преграда свѣтотканаго оконнаго ковра. Великолѣпныя окна въ Кёльнѣ, Нюрнбергѣ, Любекѣ представляютъ намъ новый пріемъ въ полномъ его цвѣтѣ.

Чрезвычайно важно для нѣмецкаго искусства было наконецъ то, что вмѣстѣ съ книгопечатаніемъ пошло въ ходъ размноженіе рисунковъ рѣзьбой по дереву и гравировкою на мѣди. Уже и въ древности рисунки вырѣзывались на металлическихъ доскахъ для украшенія ларчиковъ и изнанки зеркалъ; въ Италіи возстановили опять насѣчку или ніэллировку, заполняя углубленныя линіи иноцвѣтнымъ металломъ; но отпечатывать рѣзные рисунки на чемъ нибудь другомъ было мыслью совершенно новою, и это уже чисто нѣмецкое изобрѣтеніе, которымъ впервые воспользовались въ Германіи для художественныхъ цѣлей. Давно также имѣлись металлическіе или деревянныя штемпеля, на которыхъ буквы и фигуры оставляли выпуклыми, такъ что, вычернивъ, ихъ можно было переносить на другіе предметы; существовали узоры такого рода, которые оттискивались разными красками и на тканяхъ; но размножать этимъ способомъ художественныя произведенія, и даже нарочно рисовать ихъ для такой цѣли,—вотъ что̀ было тутъ ново и придумано Нѣмцами. Съ тѣхъ поръ иллюстрирующіе рисунки въ печатныхъ книгахъ стали замѣнять рисованныя миніатюры рукописей; художники, за неимѣніемъ большихъ пространствъ для монументальныхъ произведеній, добивались гласности по крайней мѣрѣ тѣмъ, что размножая свои планы или чертежи дѣлали ихъ общимъ достояніемъ, распространяли на худой конецъ хоть по избамъ, если не находили себѣ доступа во дворцы. Такъ, не только что Дюреръ и Гольбейнъ въ 16-мъ вѣкѣ, но равномѣрно Корнеліусъ и Шнорръ, Каульбахъ и Рихтеръ въ 19-мъ, рисовали прямо съ цѣлью размноженія и создавали такія иллюстраціи, которыя обратились въ особенную славу нѣмецкому побыту и искусству. Художникъ, которому захочется непремѣнно высказать свою индивидуальность, открыть свои завѣтныя мысли или свой особый взглядъ, не вынужденъ дожидаться случайнаго заказчика, ни примыкать

волей или неволей къ церковному обычаю и преданью: онъ рисуетъ свою композицію по дереву или металлу и исполняетъ ее собственной рукой или довѣряетъ вырѣзать какому-нибудь близкому сотруднику. Новое это изобрѣтеніе не только пришлось кстати общей наклонности того времени оригинально заявлять свой самобытно-личный образъ чувствъ и мыслей—точнѣе сказать, оно было ея плодомъ,—но и лежащая въ германскомъ духѣ черта фантастичности и юмористики нашла себѣ здѣсь самый сподручный способъ выраженія. Сѣверянинъ, въ теченіе долгой мрачной зимы гораздо болѣе сосредоточенный въ самомъ себѣ, болѣе и наполняетъ свое внутреннее созерцаніе мечтательными грезами, нежели обитатель теплаго, свѣтлаго, яркоцвѣтнаго юга, которому внѣшній міръ предстаетъ во всей пластической ясности, которому изящное встрѣчается въ немъ и чаще и чище, тогда какъ напротивъ тотъ долженъ невольно прійдти къ сознанію, что дѣйствительность то и дѣло противорѣчитъ идеалу его души. Оттого-то и навыкаетъ онъ мало по малу слѣдить за игривымъ ходомъ своихъ помысловъ и чувствъ и облекать свои фантазіи въ свойственныя имъ фантастическія формы, навыкаетъ становиться отрицательно къ безобразіямъ и недостаткамъ внѣшняго бытія и не только подниматься выше ихъ, но и потѣшаться ими обнажая ихъ наголо̀, обличая все ихъ ничтожество и выставляя въ смѣшномъ видѣ. Это превосходство духа, высказывающееся то горькою ироніей, то щекотливо дразнящимъ юморомъ, всего охотнѣе вступаетъ въ союзъ съ той же опять вольной волей воображенія; но тамъ гдѣ они вполнѣ сойдутся, порождаютъ они такія вещи которыя прямо принадлежатъ сокровенной области души и завѣтной ея поэзіи, которыя поэтому не только не могутъ обойдтись безъ той тщательной выработки живой дѣйствительности и свѣжей естественной правды, какая свойственна ванъ-эйковской школѣ, но должны искать еще другого, болѣе сподручнаго себѣ способа выраженія. И его-то именно находятъ они въ бѣглыхъ чертахъ рисунка, которыя, слѣдя по пятамъ за легкотѣнною игрой внутреннихъ созерцаній, не насыщаютъ глазъ зрителя полнотою гармонической реальности, а скорѣе только вызываютъ его фантазію на дальнѣйшую довершающую дѣятельность.

На поворотѣ двухъ міровыхъ эпохъ въ душу тогдашняго человѣчества все болѣе тѣснилось опять представленіе объ измѣнчивости вещей и вездѣ видѣлась ему смерть, вторгающаяся даже и въ среду цвѣтущей жизни; подобно тому какъ странствія бичующихся хлыстовъ переходили въ болѣзненное плясонеистовство, такъ точно и смерть словно вызывала съ собой на плясъ и стараго и малаго, и мужчинъ и женщинъ, и вельможъ и голь, чтобы со всякимъ въ его очередь насытиться ужасною потѣхой. Что человѣкъ при самомъ рожденіи получаетъ отъ смерти роковой задатокъ — было любимой поговоркою, и давно уже въ одномъ французскомъ стихотвореніи Средніе Вѣка разсказывали о трехъ мертвецахъ, привидѣвшихся пустыннику; страшные призраки загородили дорогу троимъ живымъ, которые ѣхали встрѣчу имъ на борзыхъ коняхъ, окруженные блескомъ и пышностью: Мы были тѣмъ, что̀ вы теперь, сказали они имъ, а вы будете тѣмъ, что̀ мы нынѣ. На это-то именно, какъ мы видѣли, и намекнулъ живописецъ въ пизанскомъ Кампо-Санто. Одна фреска въ Клузоне близъ Бергамо, начала 15-го столѣтія, изобразила три остава, пускающіе стрѣлы въ саркофагъ, и напрасно великіе

міра, папа и короли, духовные и міряне хотѣли задарить ихъ своими вѣнцами и сокровищами; внизу тянулся длинный плясъ мертвыхъ и живыхъ, одинъ изъ любимѣйшихъ сюжетовъ нѣмецкаго искусства. Въ сценическихъ представленіяхъ скелеты также приглашали на танцы всякаго званія кавалеровъ и дамъ, и рѣчи, какими они обмѣнивались, художникъ подписывалъ съ французскихъ и нѣмецкихъ піэсъ подъ разными группами, если только близко держался того, что̀ было прежде играно на театрѣ. Вначалѣ представленіе это выступало не такъ рѣзко и рѣшительно: усопшіе плясками и игрой только заманивали живыхъ въ свое царство. Но впослѣдствіи картины такого рода прониклись бойкимъ юморомъ и язвительною ироніей: смерть подстерегала уже людей сама, увлекала ихъ съ собой въ безумной ска̀чкѣ, и продѣлывала съ ними ужасную свою потѣху безъ всякаго сожалѣнія. Большіе ходы или процессіи фресковыхъ картинъ стали разрѣшать въ отдѣльныя группы, въ особыя изображенія, а для нихъ-то ксилографическій, древорѣзный оттискъ или политипажъ и былъ самымъ подходящимъ дѣломъ. Вѣдь если костякъ поставить обокъ съ дѣйствительностью, и фантастическій его обликъ расписать красками какъ и живыхъ людей, то не льзя при этомъ избѣгнуть смѣси внутренняго созерцанія со внѣшнею реальностью,—смѣси, которая теряла однакожь всю свою непріятность, какъ скоро картина замѣнялась простымъ рисункомъ, и художникъ развертывалъ въ немъ свою изобрѣтательность и свой юморъ. Итальянецъ представилъ торжество смерти въ большой многофигурной фрескѣ, а нѣмецкіе мастера вырѣзали его въ цѣлой чередѣ отдѣльныхъ группъ по дереву; первый потрясаетъ и возвышаетъ душу серьёзностью выведеннаго имъ контраста, послѣдніе освобождаютъ и себя самихъ и насъ отъ напастей и страховъ бытія тою ироніей, съ какою обличаютъ и осмѣиваютъ они суетность всего земного, представляютъ смерть великимъ уравнителемъ, общею, всѣмъ неизбѣжною судьбой.

И политипажъ и гравировка достигли полнаго своего цвѣта только въ слѣдующемъ уже поколѣніи, благодаря нѣсколькимъ великимъ мастерамъ, которые одними лишь этими средствами и могли удовлетворить особенности своего таланта. Пятнадцатое столѣтіе занималось политипажемъ какъ ремесломъ, фигуры и значеніе ихъ поясняло оно приписью, или употребляло ихъ въ видѣ онагляживающаго пособія къ описаніямъ. Иногда листочки эти и раскрашивались, но только по контурамъ. Позже изобрѣтенная, да зато и утонченнѣйшая гравировка, ранѣе политипажа попала въ руки художниковъ и стала употребляться ими въ дѣло. Религіозные и политическіе памфлеты воспользовались политипажемъ для партейныхъ цѣлей; самыя раннія гравюры распространились тѣмъ же путемъ, какимъ шло вообще искусство нашей эпохи, то-есть изъ Нидерландовъ по Рейну въ верхнюю Германію. Гравёры были художники, не воспроизводившіе чужого, а усвоившіе себѣ стиль ванъ-эйковской школы, и потомъ сочинявшіе и выполнявшіе для размноженія свои собственные рисунки. Между ними особенно выдается Мартинъ Шонгауэръ, родомъ изъ Швабіи, нашедшій себѣ второе отечество въ Кольмарѣ (умеръ въ 1488 г.). Здѣсь есть и картины его, напримѣръ Мадонна въ полный ростъ среди розовыхъ кустовъ, радостный привѣтъ ангеловъ, гдѣ идеальное чувство сливается съ реалистическимъ направленіемъ въ какую-то свѣтлую торжественность. Но историческое значеніе пріобрѣлъ онъ множествомъ выгравированныхъ имъ

эскизовъ. Благородное и чистое порознено у него отъ будничнаго и пошлаго также и чистымъ благородствомъ формы, нечестивое носитъ на себѣ печать фантастической гнусности; особенно даются ему кроткая умилительность въ Спасителѣ, юношеская прелесть въ ликахъ святыхъ женъ; искреннее чувство, съ сантиментальнымъ даже оттѣнкомъ, немного худощавыя формы, такъ-какъ чувственная полнота кажется менѣе способною выразить глубокую задушевность, и смыслъ къ ритму линій во всей постройкѣ композиціи напоминаютъ намъ иногда Перуджино. Но при этотъ Шонгауэръ берется съ наивной свѣжестью и за сюжеты обиходной жизни: своими погонщиками ословъ, вознею золотыхъ-дѣлъ-мастерскихъ мальчишекъ, или мужиками и крестьянками, выносящими на рынокъ яица, онъ пролагаетъ путь будущимъ жанристамъ. „Мартиномъ гожимъ", il bel Martino, слылъ онъ за свое искусство и у Итальянцевъ; произведенія его быстро распространились по всей Европѣ. По части масляной живописи не можемъ мы похвалиться въ эту эпоху ни какимъ прогрессомъ передъ Губертомъ ванъ-Эйкомъ и Мемлингомъ; ихъ въ другихъ краяхъ не только что не перегнали, даже и не догнали; но Шонгауэръ указалъ верхнегерманскому искусству ту дорогу, на которой оно должно было творчески заявить свою оригинальность совсѣмъ новыми уже средствами; даже юный Микель Анджело скопировалъ одну изъ Шонгауэровыхъ гравюръ, и многіе Итальянцы пробавлялись тогда богатой изобрѣтательностью нѣмецкой фантазіи. Если другіе верхнегерманскіе живописцы и не достигли высоты, глубины и основательной выработки безподобнаго ванъ-Эйка, если они не поравнялись съ его школой изящной тщательностью въ исполненіи, не льзя тѣмъ не менѣе не признать извѣстнаго прогресса въ той изобрѣтательности, съ какою они раскрыли новыя области искусству, съ какой каждый изъ нихъ все новыми и новыми въ своемъ родѣ мотивами внушительно разъяснялъ зрителю библейскую исторію: этотъ шагъ впередъ совершилъ Мартинъ Шонгауэръ преимущественно передъ другими тѣмъ, что какъ рисовальщикъ подготовилъ слѣдующему поколѣнію самое непосредственное выраженіе мысли и распространеніе его посредствомъ гравировальной техники.

•

Б. Школы флорентинская, падуанская, венеціанская и умбрійская.

Итальянское искусство сохранило свое стремленіе къ величію и благородству формы и къ изображенію нравственной жизни въ существенныхъ и выразительныхъ чертахъ и тѣлодвиженіяхъ; но какъ художники слѣдовали притомъ и духу времени, требовавшему самобытно-личной мысли, зрѣнія собственными глазами, то они не удовлетворялись уже нигдѣ типами, сложившимися по преданію; имъ хотѣлось, напротивъ, высказать какъ сами они смотрятъ на міръ и какъ его ощущаютъ: каждая фигура, своимъ лицомъ, своимъ движеніемъ, даже складками своей одежды, должна была выражать моментъ задуманнаго положенія. На природу смотрѣли съ новою всегда радостью чувственнымъ явленіемъ, съ желаніемъ воспроизвесть и земное во всѣхъ его многоразличныхъ красотахъ. Поэтому, если и держались еще ре-

лигіозныхъ сюжетовъ, то все же придавали избраженію не церковный, а свѣтскій уже пошибъ: не ограничивались уже однимъ тѣмъ, что выражаетъ святыню, чувствомъ исключительнаго благочестія, хотѣли не столько возвести земное къ божественному, сколько божественное низвести на землю, и воспользоваться рѣшительно всѣмъ, что могло бы придать этому низведенію индивидуальную жизнеспособность и видъ полной, несомнѣнной дѣйствительности. Такъ, Мадонна не осталась уже исключительно Небесною Царицей или носительницей воплотившагося Слова съ покойнымъ ликомъ, возбуждающимъ чисто одно благочестіе; она явилась полною любви матерью, глядящею съ человѣческой заботливостью или радостью на божественное Дитя, которое съ своей стороны также вступаетъ въ живое съ ней соотношеніе и пріобрѣтаетъ въ Іоаннѣ товарища своихъ игръ, такъ, что все вмѣстѣ выходитъ идеальнымъ изображеніемъ семейной любви, семейнаго счастія, и сама Марія облекается порой во флорентинскую одежду. Съ тѣхъ поръ какъ человѣчное образованіе стало требовать здоровой души въ здоровомъ тѣлѣ, гармоніи духовнаго съ чувственнымъ, и подъ вліяніемъ гуманизма достигало этого въ мужчинахъ и въ женщинахъ, художникамъ представлялись и въ жизни такіе облики, которыми они могли пользоваться для наглядной передачи святыни, или которыхъ могли присоединять къ дѣйствію въ видѣ хора близкихъ ему по чувству зрителей, а этимъ само библейское событіе опять-таки вдвигалось въ современность. Ктому же задніе фоны не означались уже одними легкими намеками; на нихъ тщательно выполнялись пейзажъ или архитектурная обстановка. Мѣстами встрѣчаются намъ миѳологическіе или историческіе сюжеты и формы, прямо обличающіе изученіе антика, но вообще говоря чувство великаго и значительнаго въ явленіи вещей поддерживалось у Итальянцевъ на классической почвѣ свойственною имъ восторженностью къ прекрасному, яснымъ и живымъ воззрѣніемъ на жизнь, вслѣдствіе чего они стремились къ новому и самостоятельному идеалу, который и создали, а вовсе не къ подражательному воспроизведенію давно отжившаго, прошлаго. Всеобщая атмосфера древности и ясно вспыхнувшее на нѣкоторыхъ отдѣльныхъ предметахъ законченное ея совершенство безспорно оказываютъ свое дѣйствіе точно такъ же, какъ вліяніе ванъ-Эйка чувствуется не въ одной только идущей отъ него масляно-живописной техникѣ, но и въ самомъ взглядѣ на природу, хотя, не смотря на это, онъ прямо вовсе не служилъ здѣсь образцомъ. Юношески-полныя и граціозно движущіяся нагія фигуры вовсе не копированы съ антика, а вновь созданы живописцами, но правда только по античнымъ слѣдамъ; собственный, своебытный смыслъ тянулъ Итальянцевъ къ энергической индивидуализовкѣ, но при этомъ они избѣгаютъ всего мелочнаго, узкаго, угловатаго, благодаря тому, что обширные фрески заранѣе навели ихъ мастеровъ на широту монументальнаго стиля. Любовь къ природѣ и стремленіе къ естественной правдѣ одушевляли художниковъ; отъ антика научились они высматривать у дѣйствительности прекрасное и великое и его именно выдвигать впередъ, то-есть облагороживать жизнь искусствомъ.

Какъ Флоренція опередила всѣхъ въ политикѣ и въ литературѣ, въ благосостояніи и въ нравообычаѣ, какъ она первая проложила путь по архитектурной части, такъ точно отличилась она въ пластикѣ и въ живописи. Послѣ того какъ въ живописи Паоло Уччелло, а въ пластикѣ Джакопо

делла-Кверчіа, освободились самостоятельною работой отъ узъ преданія, выступилъ на сцену Мазаччіо (1401—43). Еще учитель его, Мазолино, началъ расписывать въ новомъ духѣ церковь Санта-Марія дель-Кармине во Флоренціи; продолжая это преимущественно изображеніями изъ житія апостола Петра, Мазаччіо создалъ съ удивительною энергіей тѣ достопамятныя произведенія искусства, которыя не только стали образцомъ для подростающаго поколѣнія, но съ которыхъ рисовалъ еще и молодой Микель-Анджело; въ самомъ Рафаэлѣ оставили они такое сильное впечатлѣніе, что не только Адамъ и Ева Мазаччіева Изгнанія изъ рая, эти первыя удавшіяся новому искусству дѣйственныя фигуры, отозвались въ его Ложахъ, но что онъ учился у него притомъ стилизовать на своихъ коврахъ отвратительное и уродливое, напримѣръ въ Исцѣленіи хромого. Но сколь ни изумительно въ молодыхъ людяхъ, пришедшихъ креститься въ Іорданѣ, чувство дрожи отъ студеныхъ его струй, всего чудеснѣе господствующее надъ цѣлымъ высокое настроеніе Крестителя; эти вездѣ величавыя черты, эта смѣлая драпировка, эта серьёзная могучесть колорита удивительно подходятъ къ чисто-историческому замыслу; портретность и мастерская лѣпка придаютъ здѣсь возвышенному большую живость, ни сколько не умаляя его детальнымъ выполненіемъ того, что̀ обыкновенно до пошлости.—Фра Филиппо Липпи ревностно шелъ по стопамъ учителя. Если жизнеописаніе его и прикрашено на новеллистическій ладъ разными удалыми похожденьями и чувственно любовными исторіями, то все же однако та главная черта, черта, что монастырскіе обѣты уступили въ его сердцѣ мѣсто мірскимъ радостямъ, подтверждается работами его въ соборахъ пратскомъ и сполетскомъ, подтверждается тѣми миловидно-свѣтлыми сценами домашней жизни, въ какія онъ превратилъ свои станковыя картины изъ быта святой семьи. Праздничный разгулъ плящущей Иродіады удается ему такъ же хорошо, какъ и плачъ по побитомъ каменьемъ Стефанѣ, оба свидѣтельствуютъ о богатствѣ его чувствъ; не всегда однакожь земное вполнѣ сопроникается у него съ небеснымъ, порою оно какъ нарочно стоитъ шаловливо-лукаво обокъ съ нимъ и отводитъ отъ него къ себѣ глаза зрителя.

Въ пластикѣ, любимецъ грацій, безподобный Лоренцо Гиберти (1378—1455), является рѣшительно первымъ мастеромъ этого столѣтія. Неоцѣнимымъ преимуществомъ Италіи было по этой части то, что здѣсь пошла въ ходъ не росписная рѣзьба по дереву, что такой матерьялъ какъ бѣлый мраморъ и темная бронза не нуждался въ помощи красокъ и что чистая форма одна составляла для него все; къ этому присоединилась еще архитектура Возрожденія, напрашивавшаяся въ своихъ нишахъ и фризахъ на ясное и полное мѣры пластическое убранство и вдохнувшая новую жизнь въ мотивы античнаго орна̀мента. Двѣ статуи,—одна Іоанна, другая Стефана, представляютъ намъ постепенный переходъ отъ терпкой силы характеристики къ свободной красотѣ въ томъ равновѣсіи души съ преисполненной ею плотью, которое составляетъ конечную цѣль всего этого развитія; такъ-какъ вся задача вѣдь въ томъ, чтобы внутреннее содержаніе само̀ слагало изъ себя внѣшнюю форму и проявлялось въ ней полнымъ самовыраженіемъ. Къ рѣшенію этой задачи приблизился уже Андрей Пизано въ рельефахъ бронзовой двери флорентинскаго баптистерія; Гиберти пошелъ прямо по его слѣдамъ, но не теряя изъ виду

той граціи и той чувственной полноты жизни, которыя открылись его собственной порѣ. Двадцать рельефныхъ изображеній жизни Іисуса на сѣверномъ порталѣ того баптистерія сохраняютъ свойственную прежнему искусству манеру входить прямо и рѣшительно въ суть дѣла, въ его нравственное значеніе, высказывать многое въ немногихъ сравнительно чертахъ; но, при болѣе богатой группировкѣ, они даютъ сверхъ-того бездну непосредственной дѣйствительной жизни. Они держатся въ предѣлахъ пластическаго стиля, хотя приближаясь больше къ римскому, чѣмъ къ эллинскому рельефу. На десяти большихъ поляхъ сѣвернаго портала Гиберти старался, напротивъ, соперничать съ современною живописью въ многофигурной композиціи ветхозавѣтныхъ сценъ и по ея примѣру вырабатывать въ бронзѣ перспективные середніе фоны, даже ландшафтныя дали и наконецъ гряды облаковъ, при чемъ передовыя фигуры онъ выполнялъ обло и вполнѣ, а прочія, по мѣрѣ (перспективнаго) умаленія, пускалъ все площе и площе. Вотъ сторона, которою эти отлитыя изъ бронзы картины конечно переступаютъ за черту пластики, но въ нихъ между тѣмъ столько очаровательной прелести, что ни кто не пожелалъ бы ихъ видѣть не такими, какъ онѣ есть. Чрезвычайно милы также обрамливающіе ихъ арабески: вѣтви съ листвою и цвѣтами, при всей вѣрности природѣ, граціозны въ той же степени, въ какой человѣческія фигуры отличаются талантливостью замысла и изяществомъ выполненья. Во всемъ этомъ произведеніи мягкая плавность линій какъ наготы, такъ и одеждъ, искренность чувства въ осанкѣ, жестахъ и выраженіи, все что̀ привлекаетъ насъ въ самыхъ миловидныхъ созданіяхъ готическаго стиля, тѣсно сочеталось съ античными мотивами, съ вѣрною природѣ выработкой и утонченною лѣпкой въ счастливую и усладительную гармонію, такъ что мы привѣтствуемъ въ немъ предвѣстіе свѣтлой, задушевной граціи Рафа̀эля и охотно говоримъ вмѣстѣ съ Микель-Анджело: эти двери достойны быть воротами рая.

Иначе вноситъ въ пластику живописный элементъ Лу̀ка делла-Робіа. Украсивши органную балюстраду въ соборѣ бѣломраморнымъ фризомъ поющихъ ангеловъ, и развернувъ въ немъ всѣ чары наивнаго дѣтства и прекрасной юности, принялся онъ за терракотты и выполнялъ изъ обожженой глазурованной глины статуи, преимущественно же рельефы. По голубому шмальтовому фону выступаютъ бѣлыя фигуры, но слегка оттѣняются красками, которыхъ блескъ немного напоминаетъ жизнь, не желая впрочемъ подражать ей, а какъ бы только просвѣтляясь особенной ясностью. Онъ стоитъ ближе всѣхъ своихъ современниковъ къ простотѣ эллинской манеры, а между тѣмъ все задумано у него съ такой сердечностью, съ такой теплотою жизни, и такъ полно религіознаго освященія. Такъ украшалъ онъ постройки Возрожденія снаружи и внутри мадоннами, ангелами, святыми въ миловидныхъ фризахъ и люнетахъ, или создавалъ изящные пластическіе образа въ удовлетвореніе чувству домашняго благочестія; и если племянники его и ихъ сыновья оставались вѣрны его характеру, а между тѣмъ за каждую новую работу принимались съ свѣжей силой, то Буркгардтъ конечно правъ говоря, что въ основѣ этому лежитъ наслѣдственный образъ чувствъ и мыслей, который, какъ геній хранитель, незримо виталъ надъ роббіевскою мастерской.

Совершеннымъ контрастомъ къ такой идеалистической мягкости являют-

ся терпкая строгость формы и дебелый натурализмъ Донателло (1383—1466), не умѣрявшійся какъ у Брунеллеско антикомъ, но рѣзко изображавшій выработанное человѣческое тѣло во всей его характеристичности, представляетъ ли онъ въ своемъ Іоаннѣ почти только однѣ кости, мускулы да жилы, или передаетъ въ конной статуѣ полководца Гаттамелаты съ одинаковою силой жизни и коня и всадника, и сливаетъ ихъ въ одну дружно дѣйствующую совокупность. Въ рельефахъ любилъ онъ выраженіе бурныхъ страстей. По слѣдамъ его шли Антоніо Поллаюоло и Андреа Вероккіо, и такъ какъ они были вмѣстѣ живописцы, то они и рѣжутъ словно кистію. Эти двое и Андреа Кастаньіо напоминаютъ намъ иногда своихъ франконскихъ современниковъ, тогда какъ Лоренцо, при всей пластичности формъ, выходитъ опять уже мягче и сердечнѣе. Подъ такими-то вліяніями Сандро Боттичелли и Фра Филиппино Липпи пошли далѣе тѣмъ самымъ путемъ, который былъ открытъ отцомъ послѣдняго, Филиппомъ Липпи, и знаменитымъ Мазаччіо. Три большія стѣнописныя картины перваго въ Сикстинской часовнѣ, въ томъ числѣ особенно Сонмъ Корея, поражаютъ драматическимъ движеніемъ, тогда какъ онъ же выполнилъ мадонну съ Младенцемъ и ангелами въ круглыхъ образа́хъ съ истинно умилительнымъ изяществомъ. Обокъ съ этимъ онъ шагнулъ уже однако и въ миѳологію, написавъ Венеру, плывущую въ раковинѣ по̀ морю,—игра фантазіи, которую онъ выполнилъ такъ легко, что трудъ изученія остался въ ней совершенно непримѣтенъ. Филиппино Липпи могъ смѣло поставить своего Павла, посѣщающаго Петра въ темницѣ, и своихъ Апостоловъ передъ Сергіемъ, на ряду съ произведеніями мастера въ Санта Марія дель-Кармине; типическое величіе библейскихъ фигуръ выработано у него съ удивительной живостью и правдой. Онъ впослѣдствіи не удержался на этой высотѣ, но въ частности всегда давалъ много очень хорошаго. Мраморные рельефы Бенедетто Маяно, изображающіе жизнь Франциска д'Ассизи на каѳедрѣ церкви Санта Кроче, опять-таки поспорятъ съ этими живописцами своей хорошо расчитанной компоновкой и полностильной обдѣлкою. Мино да-Фіэзоле свелъ грацію Гиберти на излишнюю уже мягкость и нарядность.

Два другіе живописца также вышли изъ школы Фіэзоле, но вполнѣ отдались новому теченью жизни,—Козимо Розелли съ своими образами мадоннъ и нѣсколькими стѣнными картинами въ Сикстинской часовнѣ, съ Нагорною проповѣдью напримѣръ, и Бенодзо Го̀ццоли, который на сѣверной стѣнѣ Кампосанто въ Пизѣ въ 22-хъ обширныхъ изображеніяхъ разсказалъ исторію патріарховъ такъ, что они сдѣлались съ тѣхъ поръ образцами всякой вообще человѣческой дѣятельности. Они не должны были остаться чѣмъ-то чуждымъ для зрителя, онъ долженъ былъ найдти у нихъ и свои дѣтскія игры, и свою встрѣчу съ возлюбленной, и свое домашнее счастье, свои заботы и борьбы въ мирную пору; по этому все облечено въ живописную, вольно обдѣланную одежду художникова времени, и перенесено въ милѣйшіе пейзажи съ великолѣпной архитектурной обстановкою; все подсмотрѣно съ наивной свѣжестью у дѣйствительной жизни, и между тѣмъ все такъ полно стиля, какъ требовало того достоинство содержанія. Съ какой радостной силою топчется винодавъ при первомъ сборѣ въ ноевыхъ виноградникахъ, какъ очаровательно несетъ на головѣ корзину одна дѣвушка, а другая принимаетъ ее, под-

нявши кверху руки! Та изъ дочерей, которая, проходя мимо опьянѣвшаго отца, прикрываетъ глаза рукою, а сама все-таки норовитъ подсмотрѣть сквозь пальцы, даже вошла подъ именемъ мнимо-стыдливой Вергоньіозы въ пословицу.

Флорентинская школа 15-го вѣка достигла вершины своей въ двухъ художникахъ, изъ которыхъ одинъ, Лука Синьіорелли, перехватываетъ еще и въ слѣдующій вѣкъ; вмѣстѣ съ Доменикомъ Гирландайо онъ стоитъ у самаго порога высшей законченности. Послѣдній даетъ художественное просвѣтленіе благородно-изящной флорентинской жизни въ пору роскошнѣйшаго ея цвѣта, ведетъ ли онъ насъ ко гробу Франциска д'Ассизи и невольно потрясаетъ серьёзностію паѳоса, или даетъ намъ заглянуть въ жилую комнату, гдѣ прелестныя дѣвицы, сопровождающія потомъ благословенную въ женахъ на пути къ Елисаветѣ, привѣтствуютъ теперь новорожденную Марію. Портретныя фигуры, взятыя изъ настоящэго, такъ строго выдержаны въ стилѣ, компоновка набросана въ такихъ ритмическихъ чертахъ; а между тѣмъ священныя лица дальней старины, при всемъ своемъ достоинствѣ, дотого озарены свѣтомъ дѣйствительности, что не замѣтно ни какого разлада между тѣми и другими; подобно высшимъ и низшимъ тонамъ, всѣ они сливаются въ одинъ общій благозвучный аккордъ. На стѣнѣ Сикстинской часовни Лука Синьіорелли стоитъ еще обокъ съ сверстниками; въ орвіэтскомъ соборѣ онъ далеко оставляетъ ихъ за собою вполнѣ самоувѣреннымъ рисункомъ наготы и смѣлою граціей движеній въ низвергающихся или парящихъ фигурахъ. Ангелы звукомъ судной трубы пробуждаютъ мертвыхъ, и люди выходятъ изъ могилъ и гробницъ; радость воскресенія, благодарность къ Богу, блаженство встрѣчи съ дорогими сердцу превосходно выражены здѣсь то въ цѣлыхъ группахъ, то по одиночкѣ, тогда какъ передъ ихъ глазами другіе только еще подымаются изъ земли, и на ихъ лицахъ, на ихъ тѣлодвиженіяхъ лежитъ еще свинцовый гнетъ долгаго сна, который какъ бы вѣщею только грезой, гдѣ свѣтлаго, гдѣ напротивъ мрачнаго содержанья, переходитъ понемногу къ свѣту новаго, уже и нечаяннаго ими дня. Тамъ голый костякъ ожидаетъ еще себѣ одежды плотью, и мы видимъ при этомъ что живописцу открылась теперь и красота человѣческаго остава. Здѣсь одинъ человѣкъ какъ будто напоминаетъ умирающаго гладіатора, а дальше въ милой группѣ дѣвицъ ни дать ни взять три Граціи возродились передъ нами. Болѣе страстнымъ движеніемъ, болѣе дикою возвышенностью проникнута другая картина, представляющая низверженіе во адъ осужденныхъ. Тамъ изъ-подъ ногъ являющихся въ облакахъ вооруженныхъ ангеловъ ринулся по воздуху рогастый дьяволъ съ распростертыми крыльями нетопыря, схватилъ и перекинулъ себѣ за спину прелестную женщину, тогда какъ насупротивъ его другой чортъ держитъ какую-то грѣшницу за ноги и насильно спускаетъ ее внизъ головою. Подъ этими и другими парящими фигурами внизу представлена какая-то хаотическая свалка передъ отверзтымъ жерломъ адской пропасти; глазъ однакожь не теряется и тутъ: среди отчаянной сумятицы выдерживается страшный, ужасающій порядокъ по крайней мѣрѣ въ цвѣтѣ бѣсовъ, которые своимъ зловѣще-жуткимъ бронзовымъ оттѣнкомъ и распростертыми сѣрыми крыльями ясно выдаются въ смутной толпѣ грѣшниковъ. Такъ же удивительна вѣчная слава блаженныхъ въ третьей картинѣ. Тутъ живописецъ поспоритъ съ Дантомъ и въ самой красотѣ священныхъ изо-

браженій, тутъ онъ является предтечею Рафаэля, какъ въ сейчасъ описанной онъ настоящій предтеча Микель Анджело. Здѣсь ангелы сидятъ восходящими группами на престолахъ, размѣщенныхъ подъ небесною дугой; они поютъ и играютъ на лютняхъ и арфахъ, тогда какъ два всерединѣ, полные высокой граціи, разбрасываютъ цвѣты, а другіе внизу вступаютъ съ вѣнцами вѣчной жизни въ сонмъ блаженныхъ, которые, кто съ ликующимъ восторгомъ, кто съ таинственнымъ трепетомъ невыразимаго ощущенія, кто, напротивъ, въ тихомъ мирѣ и спокойствіи, наслаждаются верховнымъ блаженствомъ, и всѣ обличаютъ внутреннее освященіе души въ милѣйшей и благороднѣйшей соразмѣрности фигуръ и движеній. Пестрая, богатая игра живописныхъ арабескъ лѣпится по́ низу картины и обвиваетъ портретныя головы античныхъ поэтовъ, Гезіода, Виргилія, Клавдіана, или же миѳологическія сцены, стоящія въ символической связи съ созданіями художника; онѣ замѣняютъ собой прежнія ветхозавѣтныя параллели (то-есть соотвѣтственные противни) и явно обличаютъ Возрожденіе гуманизма.

Флорентинцы овладѣли формою благодаря истинно вдохновенной концепціи окружавшаго ихъ цвѣтущаго быта; въ Падуѣ, ученомъ университетскомъ городѣ, искусство двинулось впередъ основательнымъ изученіемъ перспективы и антика. Здѣсь навыкли не терять при компоновкѣ изъ виду разъ выбранной, опредѣленной точки зрѣнья, осиливать съ помощью свѣта и тѣни самые затруднительные раккурсы и передавать ихъ вѣрно до иллюзіи. Здѣсь Скварчіоне выставилъ античныя скульптуры, собранныя имъ въ странствіяхъ по Греціи, и воспользовался ими для своихъ уроковъ, какъ именно точнымъ воспроизведеніемъ формъ слѣдуетъ достигать полной, облой тѣлесности въ лѣпкѣ или моделлировкѣ. На основаніи познаній перспективы, Мелоццо да-Форли развернулъ всю мягкую ясность своей души, открывая зрителю проглядь въ разверзтое надъ нимъ небо съ его ликами ангеловъ и святыхъ; а Мантенья (1431—1506) видимо одушевлялся пластическою выработкой тѣлесности, когда писалъ оплакиваемое ангелами бездыханное тѣло Христа во всемъ мирномъ его спокойствіи, или, взявъ изъ какого-нибудь житія исполненную драматизма сцену, выдерживалъ моментъ положенія съ поразительною силою. Онъ брался также и за настоящее, украшая его всей роскошью миѳологіи: такъ напримѣръ на дѣла Людовика Гондзаги, которыми расписаны стѣны одной залы въ Мантуѣ, смотрятъ у него сверху римскіе императоры и свѣтлые геніи, а живописные рельефы разсказываютъ о геркулесовыхъ подвигахъ. Когда Мантенья обращается къ римской исторіи, форма и содержаніе сливаются у него наиболѣе воедино: его тріумфъ Цезаря производитъ тотъ эффектъ, какъ будто бы рельефы съ арки Тита воскресли передъ нами въ живописи; духъ древности царитъ въ этихъ твердыхъ крупныхъ формахъ, и въ то же время бурлитъ въ нихъ свѣжая кровь вѣчно-юной дѣйствительности, которой наивныя проявленія отнюдь не теряютъ своихъ правъ. Пьеро делла-Франческа, научившись въ Падуѣ отлично рисовать и моделлировать, излилъ на свои фигуры такой золотисто-нѣжный колоритъ, что блескъ ихъ проникъ даже въ Венецію и Умбрію. Лоренцо да-Коста перешелъ оттуда въ Болонью и вступилъ во взаимнодѣйствіе съ Франческомъ Франчіей, при чемъ онъ настолько же выигралъ въ выраженіи души, насколько передалъ своему другу реалистической тѣлесности.

Изъ Флоренціи и Падуи разошлись во всѣ стороны и художники и плодотворныя указанья; топографія и мѣстная, спеціальная исторія насчитываютъ вездѣ много хорошихъ произведеній; но значительно шагнула впередъ Венеція, особенно овладѣвшая колоритнымъ элементомъ и великолѣпно его выработавшая. Богатая, пышнолюбивая знать и какое-то праздничновеселое настроеніе народа особенно услаждались здѣсь блескомъ и пестротой; а сидящему въ гондолѣ живописцу затонувшій въ водѣ городъ лагунъ представлялъ на каждомъ шагу и разноцвѣтныя полутѣни, и игривые рефлексы, да и тѣневая сторона не только что дворцовъ, даже людей, озарялась для него отраженіемъ голубого неба и яснаго солнца въ сверкающей и трепетной зыби морскихъ волнъ. Передать такую прелесть способна была только масляная живопись. Антонелли да-Мессина (то-есть Мессинецъ) перенесъ ее изъ Фландріи въ Венецію, и она нашла себѣ здѣсь самую удачную разработку. Художники Венеціи и сосѣдняго Мурано* съ самаго начала устремили свои силы на жаркій колоритъ. Падуа оказала здѣсь свое вліяніе только на отчетливость формы. Виварини и Кривелли старались смягчить терпкость линій теплымъ колоритомъ; но грація и строгость еще не поддавались у нихъ полному слiянію. Это совершилось только во второй половинѣ вѣка, и притомъ не вслѣдствіе одной лишь новой техники (то-есть живописи масляными красками), но и съ помощью скульптуры. Послѣдняя нашла себѣ обширныя задачи въ мраморныхъ надгробныхъ памятникахъ, и благодаря семьѣ Ломбарди, благодаря Леопардо, живописная концепція и изящная обдѣлка деталей сближались болѣе и болѣе съ простымъ достоинствомъ антика; научились полномѣрно соединять обиліе съ спокойствіемъ; такимъ образомъ живописцы пріобрѣли мало по малу вполнѣ соотвѣтственныхъ носителей для тѣхъ красокъ, какими обдавали они прекрасно округленныя благородныя теперь формы. Верховоднымъ мастеромъ въ этомъ дѣлѣ является Джованни Беллини (1426—1516), дѣйствовавшій два сряду поколѣнія; и до глубокой старости возросталъ онъ въ силахъ, соревнуя молодымъ художникамъ, вышедшимъ изъ его же собственной школы и призваннымъ достигнуть самыхъ вершинъ искусства, каковы напримѣръ Джорджоне и Тиціанъ. Вмѣсто многофигурныхъ, драматически-тревожныхъ событій, Венеціанцы любятъ выводить спокойныя группы въ мирномъ, дружескомъ общеніи; santa conversazione, „святою бесѣдой" называютъ они картины, гдѣ посередь сидитъ на престолѣ Дѣва Марія съ божественнымъ Младенцемъ, а справа и слѣва стоятъ по одному или по два святыхъ, которые разностью пола, возроста, осанки и движенія не даютъ своей симметріи впасть въ скучную монотонность. Вмѣсто эффектныхъ противоположностей, вмѣсто полныхъ страсти ощущеній, они ищутъ и находятъ выраженіе спокойнаго счастія, а характеры, близкіе къ дѣйствительности, но пластически-идеально выдержанные, производятъ этимъ на зрителя самое пріятное впечатлѣнье **. То, что эти личности сошлись между собой безъ аффекта, даже безъ явно опредѣленной

---

* Островокъ въ двухъ верстахъ къ сѣверу отъ Венеціи.

** Въ самомъ дѣлѣ, вѣдь ни что не порушаетъ такъ часто красоты особей въ дѣйствительной природѣ, какъ невыдержанность характернаго типа.

Прим. перев.

благочестивой цѣли, дѣйствуетъ на васъ однакожь возвышающимъ образомъ благодаря гармоніи ихъ свободно-счастливаго бытія. Чудесные ангелы, расположенные по ступенямъ трона, своимъ пѣніемъ, своей игрой на лютняхъ и скрипкахъ,—какъ тонко замѣтилъ Буркгардтъ,—являются только внѣшнимъ символомъ этого истинно-музыкальнаго общаго содержанья. Тому же отвѣчаетъ и стройное согласіе красокъ при всей ихъ яркости, ихъ дѣйствіе другъ на друга въ рефлексѣ, ихъ сочетаніе въ полный, великолѣпнѣйшій аккордъ. Такая вездѣ выдержанная гармонія яснаго спокойствія духа, тихо движущихся прекрасно сложенныхъ тѣлъ, въ соединеніи съ прелестнымъ колоритомъ, дѣлаетъ картины эти усладительно-эффектными. До какихъ высокихъ замысловъ могъ возноситься Беллини, показываетъ его Христосъ, являющійся во всемъ божескомъ величіи ученикамъ въ Эммаусѣ, или же стоящій одиноко и благословляющій, гдѣ въ торжественной постановкѣ чисто человѣческое, портретное удивительно слитò съ типическимъ, гдѣ внутреннее благородство отзывается еще и въ благородной драпировкѣ одеждъ.—У брата Джованни, Джентиле Беллини, въ картинахъ изъ венеціанской исторіи замѣтна уже наклонность къ переходу въ жанръ; съ свѣжей силою продолжаетъ это направленіе Витторе Карпеччо. Марко Базаити, Чима да-Конельяно и другіе подходятъ болѣе или менѣе близко къ учителю своими образàми.

Въ то время какъ вся остальная Италія, воспрянувъ подъ вліяніемъ возрожденной древности, своей многосторонней дѣятельностью и разнообразіемъ житейскихъ наслажденій начала новую эпоху для Европы, въ уединенномъ затишьѣ умбрійскихъ горъ хранился еще духъ средневѣковаго церковнаго благочестія. Гдѣ Франциску д'Ассизи были восторженныя его видѣнія, гдѣ произносилъ онъ вдохновенныя свои проповѣди, тамъ продолжалась еще сердечная лирика сіэнской живописной школы, тамъ все еще держались за простыя композиціи первыхъ началъ христіанскаго искусства; но явилась потребность одушевить ихъ всею внутреннею теплотой, довесть выраженіе до изступленнаго экстаза. Никкола Алунно, изъ Фулиньіо, нашелъ самую сподручную для того форму въ юношескихъ, нѣжно-прекрасныхъ головахъ, и вскорѣ сантиментально склоненныя лица съ сладкой миною, чуть соприкасающіеся концы пальцевъ при сложеніи рукъ на молитву, изящно развѣвающіяся ленты и повязи, обнаружили какъ нельзя яснѣе, что искусство стремится здѣсь къ умилительности въ прекрасномъ даже въ ущербъ правдѣ и жизненной полнотѣ. Пьеро Вануччи, родомъ изъ Читтà делла-Пьеве, по жительству въ Перуджіи прозванный потомъ Перуджино, держался сперва этого направленія, но впослѣдствіи перешелъ для основательнѣйшаго образованія себя во Флоренцію; и какъ превосходно съумѣлъ онъ потомъ облечь простую ясность внутренняго чувства въ живую дѣйствительность и соблюсти притомъ вполнѣ религіозный характеръ, это доказываетъ картина его въ Сикстинской часовнѣ—Іисусъ вручающій ключи Петру, которая даже обокъ съ Синьіорелли отличается той силою, съ какою схваченъ существенный смыслъ дѣла и съ какою выработаны и головы и одѣяніе. Когда онъ воротился домой, скоро втянуло его опять въ свои сферы народное настроеніе, такъ часто вліяющее на художника тѣмъ, чего оно отъ него требуетъ или чтò особенно хвалитъ. На какія вещи онъ былъ способенъ по глубинѣ выраженія и колориту, этому дивнымъ свидѣтельствомъ служитъ его

Плачъ по умершемъ Спасителѣ въ Флоренціи; и конечно изъ тайниковъ собственнаго его чувства вытекло изображеніе Дѣвы Маріи и другихъ, полныхъ благочестія, молодыхъ женъ и мужщинъ, которые на облитой свѣтомъ горной выси смотрятъ съ какимъ-то смѣшаннымъ выраженіемъ грусти и блаженства, съ робкимъ и вмѣстѣ пылкимъ чаяніемъ только-что обвѣнчанной новобрачной, на Младенца Христа, какъ на явленную, но не вполнѣ еще раскрывшуюся тайну искупленія. Людямъ это нравится, они хотятъ все того же и опять того же, и вотъ школа повторяетъ подобныя вещи прямо ужь по шаблону; эти круглые, мягкіе голубиные глаза непремѣнно должны смотрѣть меланхолически, эти приглядныя уста должны во что бы ни стало плачевно содрогаться, хотя и нѣтъ къ тому никакого собственно повода. Что́ на первый разъ явилось удачнымъ изображеніемъ мгновенной, восторженной вспышки чувства, то сдѣлалось теперь постоянной формою, а потому чѣмъ-то вовсе не отраднымъ, да и самое выполненіе набившеюся на дѣло рукой шло уже какъ-то вялѣе, небрежнѣе. Тонкія, худощавыя формы этой школы, Пинтурриккіо, не столь пылкій въ выраженіи чувства и въ колоритѣ, хотя все еще талантливый и полный души, перенесъ и на мірскіе сюжеты, какова напримѣръ исторія Энея Сильвія (Пія II-го) въ библіотекѣ сіэнскаго собора. Расположеніе пріятно на взглядъ, но избѣгаетъ всякой напряженной, взаимно противоборствующей дѣятельности; оно держится больше обрядныхъ, церемоніальныхъ сценъ, придаетъ всей фабулѣ новеллистично-легкій характеръ.—Франческо Франчіа надѣляетъ свои фигуры болѣе полной и крѣпкой тѣлесностью *; но сантиментальное настроеніе часто даетъ при этомъ его мадоннамъ оттѣнокъ застѣнчивой неловкости или, какъ выражаютъ это другіе, странной какой-то обиженности; тамъ же, гдѣ дѣвственная Мать глядитъ у него ясно и непринужденно на Младенца, лежащаго передъ нею на коврѣ изъ розъ, оно производитъ на зрителя пріятное и истинно благотворное дѣйствіе. Скромная радость, съ какою привѣтствуетъ онъ восходящую звѣзду Рафаэля, показываетъ что и благородное сердце его было такъ же мило, какъ его картины.

Взаключеніе заглянемъ еще въ одинъ монастырскій дворъ въ Неаполѣ. Если Антоніо Саларіо, прозванный, говорятъ, Дзингаро, Цыганомъ, за то что былъ по ремеслу кузнецъ, умеръ еще въ 1455-мъ году, то фрески, изображающія житіе св. Бенедикта въ крытомъ ходѣ санъ-северинскаго монастыря, не могутъ быть его произведеніемъ, такъ какъ въ нихъ видно уже такое умѣнье владѣть художественными средствами, какого достигли только подконецъ вѣка. Крѣпкія, здоровыя фигуры въ мирномъ спокойствіи блаженной созерцательной жизни, окруженныя идиллическимъ ландшафтомъ то дикихъ скалъ, то дремучихъ лѣсовъ, и гармонически выполненныя теплыми, сочными красками, принадлежатъ къ числу самыхъ полнохарактерныхъ созданій того времени; онѣ придаютъ монастырю такое художественное освященіе, которое для всякаго посѣтителя дѣлаетъ его просто незабвеннымъ.

---

* Порусски такая тѣлесность въ просторѣчіи слыветъ ядреностью.

Прим. перев.

ПОЛНЫЙ ЦВѢТЪ ИСКУССТВА ВЪ ИТАЛІИ. ЛЕОНАРДО ДА-ВИНЧИ.

Микель-Анджело. Рафаэль. Коррежіо. Тиціанъ.

Идеалъ внутренняго чувства души нашелъ себѣ вполнѣ законченную обформку, вполнѣ отвѣчающую оболочку въ итальянской живописи. Народный духъ былъ тамъ болѣе направленъ къ созерцанію, нежели по сю сторону Альповъ, что̀ столько же зависѣло отъ племенной особенности потомковъ древнихъ Римлянъ, сколько отъ ясности формъ, отъ цвѣтообилія природы, да наконецъ и отъ развалинъ давней старины; но христіанство и внесенная сюда великимъ переселеніемъ народовъ обновительная струя германской крови повернули смыслъ ко внутреннему ощущенію, къ изображенію души, и уже подъ исходъ Среднихъ Вѣковъ искусство пропитало унаслѣдованные типы новымъ теплымъ чувствомъ, или выработало нравственные помыслы и настроенія въ свѣжихъ характеристическихъ чертахъ. Но полная, цѣлостная красота требуетъ еще къ этому жизненной правды и чувственнаго услажденія, и вотъ мы видимъ, что Флорентинцы и Венеціане съ восторгомъ обратились ко всему великолѣпному и свѣтлому, что́ представляло имъ счастливое настоящее, освободившееся наконецъ изъ-подъ ига церковной власти, изъ-подъ гнета феодальныхъ и цеховыхъ сословныхъ узъ и достигшее приволья всесторонней человѣчности. Искусство осталось вѣрно сущности христіанства и сюжетамъ, какіе имъ предлагались, но оно перелило его содержаніе въ жизнь собственной души человѣка и облекши сюжеты въ одежду своего времени приблизило ихъ къ себѣ непосредственно, выработало вполнѣ реалистично. Умбріійцы довели задушевность до мечтательной восторженности, Падуанцы, напротивъ, дошли въ лѣпкѣ своихъ фигуръ до совершеннаго подобія плоти. Если школы эти возвеличились тѣмъ, что каждая рѣшила съ особенной любовью свою частную задачу, то теперь настала пора свести все это многоразличіе и разнообразіе къ гармоническому единству. Этого не льзя было сдѣлать ни какимъ внѣшнимъ подборомъ и сплоченіемъ, это могъ совершить только геній, который, овладѣвъ напередъ всѣми добытыми средствами, употребилъ ихъ потомъ въ дѣло для органическаго, нутродѣйственнаго выраженія своихъ идей. Тутъ понадобился новый опять идеализмъ, * понадобились люди, стоящіе въ срединѣ, въ центрѣ жизни, которые были бы способны оформить идеалъ цѣлой міровой эпохи въ то самое время, какъ, слѣдуя сердечному влеченію, они наглядно воплощали идеалъ своей собственной души; то-есть въ движеніи своего внутренняго чувства должны они были ощущать могучее откровеніе божественнаго, всеобщаго духа, и дѣлать свое дѣло, озаренные его свѣтомъ, вдохновленные его ды-

---

* Потомучто всякая дѣятельность, одушевляемая мыслію о какой бы то ни было единящей цѣли, по необходимости идеальна. Прим. перев.

ханіемъ. Люди эти были плодомъ многовѣковаго развитія на почвѣ природы подъ вліяніемъ тѣхъ историческихъ условій, къ числу которыхъ особенно принадлежали постоянное взаимодѣйствіе Италіи съ Германіей и потомъ возрожденіе древняго міра; что они явились именно теперь, это всякій неповерхностный наблюдатель приметъ за доказательство, что въ самомъ началѣ указаннаго здѣсь развитія они были предъизбраны завершить собою его ходъ. Дни ихъ пролетѣли быстро, но созданія ихъ безсмертны и принадлежатъ всему человѣчеству.

Я намекалъ уже разъ на то, что освобожденіе, которое реформаторы завоевали народу въ Германіи опираясь на человѣческую совѣсть, въ Италіи далось благороднѣйшимъ и лучшимъ изъ народа путемъ умственнаго образованія; примиреніе, гармонизація души, состоялись здѣсь подъ вліяніемъ платоновской философіи и красоты искусства. Какъ передъ этимъ открывали вновь греческихъ мыслителей и поэтовъ, такъ теперь стали открывать статуи боговъ и героевъ, и потомкамъ сдѣлались наконецъ ясны простое величіе, полностильная возвышенность, взаимное насыщеніе формы содержаніемъ и содержанія формой, умѣнье вездѣ выдвинуть существенное такъ, чтобы сущность вся проступала наружу. И все это было добыто для собственнаго творчества помимо копировки съ антика. Народъ невольно ощутилъ освобождающія и облагороживающія вліянія такого художества; живопись стала для него самымъ общепонятнымъ и любимымъ языкомъ: оттого и встрѣчалъ онъ великихъ мастеровъ съ такимъ радушнымъ участіемъ, оттого и мастера видѣли себѣ вездѣ поощреніе и поддержку со стороны современниковъ, счастливились и окрылялись ихъ сочувствіемъ. Любое отличное произведеніе было событіемъ; государи, частныя лица и города соперничали съ двумя папами, могущественнымъ Юліемъ II-мъ и блистательнымъ Львомъ X-мъ, въ усиліяхъ поставить эру Медичей въ Италіи на одинъ уровень съ перикловскою въ Греціи. Какъ тогда пластика, такъ теперь живопись была самымъ подходящимъ къ развитію человѣчества искусствомъ; какъ тогда природный идеалъ осуществляли въ равновѣсіи чувственнаго съ духовнымъ, исходя собственно отъ тѣлесной красоты, такъ теперь идеалъ души, исходя отъ ея величія и граціи, достигалъ нагляднаго воплощенія въ призракѣ тѣлесности, порождаемомъ формами и колоритомъ.

Что антикъ изучали теперь не столько для морочащаго глазъ воспроизведенія тѣлесности, сколько для спокойно-ясной передачи существеннаго въ обликѣ, осанкѣ и одѣяніи, это доказываютъ пластическіе труды Баччіо да-Монтелупо и Бенедетто да-Равеццано, въ особенности же Франческа Рустичи и Андрея Сансовино. Христіанскія идеи и ощущенія вступили здѣсь въ тѣсный союзъ съ античнымъ умѣньемъ владѣть формою; потребныя для выраженія нравственнаго душевнаго строя характеристическія черты, постепенно добытыя со временъ Джотто, были удержаны и въ настоящую пору, но при этомъ доведены вполнѣ свободною гармоническою выработкой, гдѣ до истинно высокой торжественности, гдѣ до граціозной миловидности; одежда не покрываетъ уже тѣлесныхъ формъ, а напротивъ выдаетъ ихъ, плавно обливая струями величавой драпировки. Такъ, внутренно возвеличенный самымъ знаменательнѣйшимъ моментомъ своей жизни, Іоаннъ держитъ въ разма-

шистомъ движеніи крещальную чашу надъ головою Іисуса, который стоитъ передъ нимъ просто и серьёзно, сложивъ руки на груди, и въ превосходно выработанномъ нагомъ тѣлѣ сквозитъ такая же безупречно-чистая душа. Не менѣе удивительна другая, сансовинова же мраморная група: у Дѣвы Маріи на лонѣ Младенецъ Христосъ; бабушка Анна ласково играетъ съ божественнымъ внукомъ; сама Марія такъ и млѣетъ въ блаженствѣ материнской любви, и прекрасно-юныя черты ея между дѣтской свѣжестью Младенца и зрѣлостью старческаго лица бабки представляютъ стройную совокупность благородно оживленныхъ линій для выраженія всей глубины сердечныхъ чувствъ; счастіе этихъ душъ во взаимномъ ихъ соотношеніи,—эта скорѣе живописная черта замысла, въ то же время замкнутая въ себѣ пластическимъ выполненіемъ, составляетъ какъ бы цѣлый отдѣльный міръ высокой красоты. Изображенія на надгробныхъ памятникахъ также обличаютъ въ спокойной дремотѣ смерти просвѣтленіе вышнимъ миромъ богопреданной души, освободившейся отъ гнета житейскихъ напастей. Но все-таки величайшею заслугой этихъ пластиковъ было очищенное по античнымъ образцамъ чувство формы, которое наглядно показали они живописцамъ своего времени.

Изобразительное искусство завершается въ Италіи не однимъ только великимъ мастеромъ, какъ напримѣръ англійская драма Шекспиромъ; напротивъ, подобно тому какъ въ Германіи стоятъ обруку Дюреръ, Гольбейнъ и Фишеръ, а впослѣдствіи—Лессингъ, Гёте и Шиллеръ, такъ точно и у Итальянцевъ Леонардо да-Винчи, Микель Анджело, Рафаэль достигаютъ каждый своей пальмы первенства, а если мы прослѣдимъ подальше, то развѣ Корреджіо и Тиціанъ не стоятъ также въ своеобразномъ опять величіи?

Въ ряду многостороннихъ людей Возрожденія богаче и разнообразнѣе надѣленнымъ изо всѣхъ былъ неоспоримо Леонардо да-Винчи (1452—1519). Собственный бюстъ его работы представляетъ въ немъ образецъ полной мужественной красоты. Онъ былъ такъ силенъ, что руками ломалъ подковы, и вмѣстѣ такъ мягокъ душой, что любилъ выкупать на волю птичекъ, которыхъ продавали въ клѣткахъ на рынкѣ. Онъ былъ ловкій ѣздокъ, танцоръ, фехтовальщикъ, и вмѣстѣ одинъ изъ первыхъ естествовѣдовъ своего времени, какъ я уже говорилъ прежде. Отъ занятій физикой и механикой онъ, въ качествѣ инженера, перешелъ къ сооруженію водяныхъ построекъ, къ смѣлымъ предначертаніямъ: онъ хотѣлъ соединить Флоренцію и Пизу каналомъ, подстройкою яруса подъ флорентинскій Баптистерій поднять его выше и дать ему вольный просторъ. Если, въ званіи генералъ-инженера, онъ состоялъ нѣсколько времени въ служебныхъ и дружескихъ отношеніяхъ съ Чезаре Борджіа, то и его, какъ Макіавелли, могла тянуть къ себѣ геройская энергія этой личности; но къ сожалѣнію, все богатство своихъ силъ, отъ котораго и политикъ и художникъ могли многаго ожидать для отечества, личность эта употребляла съ демонической безоглядностью для корыстныхъ своихъ цѣлей. Въ одномъ изъ дошедшихъ до насъ писемъ къ Людовику Сфорцѣ Миланскому, хотѣвшему обезпечить власть свою оружіемъ, а покровительствомъ искусству и наукѣ сдѣлать ее не только сносною, но и блистательной, Леонардо старается зарекомендовать себя разными осадными орудіями, метательными машинами и страшными бомбами, легкоподвижными и

однакожь огнеупорными мостами, которые онъ изобрѣлъ, минами, которыя онъ умѣетъ закладывать безъ всякаго шума, находящимися во власти его средствами разрушать окопы и башни; въ мирное же время онъ считаетъ себя способнымъ ни кому не уступить въ сооруженіи общественныхъ и частныхъ зданій, въ устройствѣ водопроводовъ; по части скульптуры и живописи онъ также поравняется со всякимъ другимъ. Въ Миланъ, по словамъ Вазари, вызвали его сначала въ качествѣ игрока на лютнѣ, потомучто при своемъ поэтическомъ талантѣ и отличномъ музыкальномъ образованіи онъ дѣйствительно могъ привести цѣлое общество въ восторгъ импровизованными стихами, которые онъ пѣлъ, аккомпанируя себѣ на струнахъ. Вскорѣ однакожь дѣятельность его сосредоточилась на вылѣпкѣ конной статуи Франческа Сфорцы и на картинѣ Тайной Вечери, и онъ одинъ сталъ для своихъ учениковъ цѣлою академіей наставниковъ, будучи совершеннымъ мастеромъ въ архитектурѣ, пластикѣ и живописи, равно какъ и въ связанныхъ съ ними отрасляхъ науки, въ анатоміи и перспективѣ, что̀ видно изъ дошедшихъ до насъ сочиненій художника. Съ ненасытною жаждой все видѣть и все наблюдать, слонялся онъ между народа; онъ провожалъ на мѣсто казни преступниковъ и потѣшался съ мужиками въ кабакѣ, всегда готовый схватить самую выразительную мину, самый ясно говорящій жестъ, занести ихъ въ альбомъ своихъ эскизовъ и пожалуй даже возвесть въ каррикатуру. И какъ въ противоположность этому могъ бы онъ такъ восхитительно изобразить всѣ чары женской прелести, не будь онъ самъ плѣненъ и осчастливленъ ими! Теплота чувства, субъективность собственнаго ощущенія и помысла были въ немъ такъ же сильны, какъ и наблюденіе внѣшняго міра, какъ и изслѣдованіе сокровенныхъ его законовъ; посверхъ церковнаго устава сложился у него религіозно-философскій взглядъ на жизнь, и благодаря этому стало для него возможнымъ человѣчески приблизить къ намъ святое и божественное, какъ въ кроткой его умилительности, такъ и въ недостижимой высотѣ. Обокъ съ заботливымъ отцомъ семейства и сельскимъ хозяиномъ мы видимъ въ немъ и знатока добраго вина, когда онъ письменно наказываетъ своему управителю правильно удобрять и нахать землю и обработывать какъ слѣдуетъ свѣжій виноградный сокъ, чтобы изъ него вышелъ достойный Италіи благородный напитокъ. При вступленіи Франциска I въ Миланъ, Леонардо выслалъ на встрѣчу ему льва, у котораго грудь раскрылась, когда онъ остановился передъ монархомъ, и оттуда выдвинулись цвѣтущія французскія лиліи. Онъ послѣдовалъ за этимъ королемъ, любившимъ искусство, и умеръ если не въ его объятіяхъ, то въ полной у него милости въ за̀мкѣ Клу (Cloux), близъ Амбуаза. Гордое одиночество, многоскорбный патріотизмъ Микель-Анджело были не въ характерѣ Леонардо; онъ плылъ вмѣстѣ со всѣми по теченію, но не подчиняясь обстоятельствамъ, подчинялъ ихъ напротивъ себѣ самъ и пользовался ими откровенно и добродушно для своего искусства. Что успѣхъ его основывался на этомъ чисто человѣческомъ величіи, можетъ засвидѣтельствовать намъ французскій намѣстникъ въ Миланѣ, Шомо̀нъ (Chaumont), который писалъ во Флоренцію, что сначала и онъ только изъ-за живописи полюбилъ Леонарда; но что послѣ личныхъ съ нимъ сношеній, извѣдавъ разнообразныя преимущества

его на опытѣ, онъ дѣйствительно увидѣлъ, что слава, достигнутая имъ въ искусствѣ, слишкомъ еще недостаточна сравнительно съ тѣмъ, чего онъ вполнѣ заслуживаетъ своими другими превосходствами. Впрочемъ, какъ близко сердцу этого многодаровитаго, разнообразно занятаго и всегда стремившагося человѣка былъ вопросъ о томъ, что́ возможно, что̀ хочется и что̀ должно дѣлать, доказываетъ его сонетъ, котораго смыслъ таковъ: Если ты не сможешь, чего хочешь, тогда хоти того, что̀ тебѣ подсилу; за невозможнымъ гонится одинъ безумецъ, и мудръ только тотъ, кто и не думаетъ хотѣть того, что для него неосуществимо. Знать, чего хотѣть и чего нѣтъ, что̀ для насъ возможно и что̀ не возможно,—дѣло первой важности, источникъ нашихъ радостей и бѣдъ. Тотъ лишь истинно могучъ, кому къ хотѣнію дѣла боги дали еще и знаніе, что̀ именно должно дѣлать. Не всегда вѣдь хорошо хотѣть того, что̀ можешь: часто сладкое на первый взглядъ обращается потомъ въ горечь, и какъ часто приходилось бы мнѣ плакать, достигай я всего, чего хотѣлъ! Такъ послушайся же моего совѣта: хочешь ты быть дѣйствительно добръ и дорогъ для своихъ ближнихъ, желай всегда возможности дѣлать только то, что̀ должно.

Подобно созданіямъ греческой пластики, картины Леонардо доставляютъ намъ чистое и полное удовлетвореніе, не требуя того, чтобы въ помощь эстетическому наслажденію мы еще искали ему опоры въ интересѣ историческомъ, переносились въ образъ чувствъ и мыслей прежнихъ дней или мысленно дополняли тѣ или другіе неизбѣжные недостатки. Онъ самъ никогда не былъ доволенъ своей работой; оттого при крайнемъ разнообразіи занятій, къ какимъ увлекалъ его многосторонній талантъ, онъ такъ мало и оставилъ произведеній, выполненныхъ окончательно. Даже и удивительные его рисунки всѣ болѣе этюды съ природы, нежели эскизы для композиціи, и чуть ли это не указываетъ на то, что онъ уступалъ величайшимъ изъ своихъ современниковъ въ богатствѣ творческой фантазіи и самъ хотѣлъ наверстать этотъ недостатокъ превосходствомъ исполненія. Оттого фреска была ему менѣе сруки нежели масляная живопись, оттого картонъ боя во Флоренціи онъ вовсе не перенесъ красками на стѣну, по непрочности изготовленной имъ подмазки или зашпаклевки, оттого и его Тайная Вечеря скоро подверглась разнымъ порчамъ и поврежденіямъ. *

Обокъ съ рѣзко-характерными мужскими головами Тайной Вечери и съ страстно-подвижною группой батальнаго картона, насъ удивляетъ то, впрочемъ вполнѣ сообразное съ эпохой задушевности, обстоятельство, что идеалъ красоты у Леонарда все-таки выходитъ женскій, что всю чарующую прелесть чистой души онъ выразилъ въ той дѣвственной миловидности, которая изъ-подъ покрывала грустной думы глядитъ на насъ однакожь такъ плѣнительно-сладко; большіе, темные, глубокіе глаза, прямой носъ, улы-

---

* Такого рода колебанія и неудачи можно объяснить себѣ тѣмъ, что, опираясь на свои собственныя научныя познанія и изслѣдованія, Леонардо быть-можетъ недостаточно цѣнилъ пріемы, провѣренные и подтвержденные вѣковѣчнымъ опытомъ, хотя добытые и помимо всякихъ теоретическихъ основаній. Въ области техники грѣхъ этотъ не рѣдко случается и до сихъ поръ. Прим. перев.

бающіяся губы, узкій подбородокъ, все, вмѣстѣ съ формами ея тѣла, настроено къ этому именно выраженію. И не однѣ только его мадонны, даже юные Христосъ и Іоаннъ, даже портретъ Моны Лизы, жены друга его, Джокондо, облиты у него тѣмъ же очарованіемъ. Фантазія Леонарда реалистично держалась живой природы, но онъ выработалъ послѣднюю въ полное проявленіе души, чувство обратилось у него въ форму и краску, и этимъ онъ вознесся до идеала. Такъ сдѣлался онъ однимъ изъ первыхъ портретистовъ всѣхъ временъ, чему, вмѣстѣ съ пластично-округляющею лѣпкой, содѣйствовали и наклонность его къ свѣтотѣни, въ которой онъ былъ настоящимъ предтечею Корреджіо. О портретѣ Моны Лизы Вазари говоритъ: „Глазамъ приданы были свойственные имъ отъ природы блескъ и влаж-„ность, вѣки отличались тѣми красноватыми и синеватыми тонами, рѣсни-„ницы тѣми тонкими волосками, которые способна воспроизвести только „самонѣжнѣйшая кисть. По бровямъ можно было выслѣдить, гдѣ гуще, гдѣ „скуднѣе пробиваются онѣ изъ скважинъ кожи, образуя этимъ дугу какъ „не льзя болѣе естественно. Ротъ, какъ тамъ, гдѣ смыкаются между со-„бою губы, такъ и тамъ, гдѣ онѣ переходятъ въ остальной цвѣтъ лица, „вовсе не производилъ уже впечатлѣнья краски, и глядѣлъ настоящимъ „мясомъ, какъ слѣдуетъ. Кто внимательно всматривался въ горловую па-„динку, тому казалось что онъ видитъ въ ней бьющіяся жилки. Пор-„третъ написанъ былъ вообще такъ, что приводилъ въ трепетъ самаго лучша-„го мастера, кто бы онъ себѣ ни былъ.“ Краски тонкихъ и теплыхъ тѣлесныхъ тоновъ поверхъ смугловатой лѣпки были непрочны и исчезли для насъ совсѣмъ, а съ ними исчезла и прелестная естественность, такъ восхищавшая младшаго его современника, Вазари; но уцѣлѣла задушевность въ чертахъ лица, и кто хоть разъ умѣлъ всмотрѣться въ нихъ въ Луврѣ, тотъ всегда будетъ съ наслажденіемъ носить ихъ въ своей памяти, какъ будто онъ видѣлъ лицомъ къ лицу самоё музу Леонарда или музу счастливыхъ дней Флоренціи при Медичахъ.

Леонардо, побочный сынъ одного Флорентинца, но рано узаконенный и воспитанный вмѣстѣ съ прижитыми въ бракѣ дѣтьми, поступилъ въ мастерскую Вероккіо и работалъ тамъ съ Перуджино и Лоренцо да-Креди; восторженное чувство перваго и тщательную ясность второго соединилъ онъ съ тѣмъ живымъ взглядомъ учителя, который заслужилъ ему прозванье „вѣщій глазъ“. Много говорятъ о странныхъ ужасающихъ картинахъ, будто бы писанныхъ имъ въ юности; достовѣрнѣе небольшая фреска на наружной стѣнѣ монастыря Сантъ-Онофріо, гдѣ, коротая раній вечеръ своей жизни, Тассо изъ-подъ тѣни кипарисовъ задумчиво смотрѣлъ на Римъ: передъ поясным ъ образомъ Богоматери съ Младенцемъ стоитъ вкладчикъ,—все вмѣстѣ просто и благородно. Большой картонъ, поклоненіе Волхвовъ во флорентинскихъ Уффицьяхъ, показываетъ самостоятельнаго уже мастера и въ компоновкѣ и въ выраженіи. Въ 1492-мъ году Леонардо былъ вызванъ въ Миланъ и провелъ тамъ осьмнадцать лѣтъ полнаго мужества. Сначала вылѣпилъ онъ колосальную конную статую Франческа Сфорцы. Она готова была для отливки, но къ сожалѣнію разбилась при одномъ торжественномъ шествіи, въ которое включилъ ее Леонардо, часто устроивавшій подобныя празднества; онъ, съ свойственною ему неутомимостью, возстановилъ ее снова, но тогда среди

военныхъ тревогъ дѣло стало за деньгами, а когда Французы одержали верхъ, модель статуи послужила гасконскимъ стрѣлкамъ изъ лука вмѣсто цѣли. Главнымъ произведеніемъ да-Винчи была Тайная Вечеря въ трапезной монастыря Санта Марія делле-Граціэ. Чтобы выполнить ее на стѣнѣ масляными красками, онъ покрылъ послѣднюю мастикой; стѣна или была сама по себѣ сыра, или отсырѣла вслѣдствіе наводненія, но картина во всякомъ случаѣ повредилась и была еще болѣе испорчена реставраціями; въ послѣднее время старались очистить ее отъ неудачныхъ поновленій; по счастію сохранились еще старинныя копіи и головные этюды самого́ Леонардо.

Уже одна компоновка — дѣло великаго мастера. Ученики сидятъ рядомъ у длиннаго стола, Іисусъ Христосъ посерединѣ; тутъ онъ вымолвилъ слова: Одинъ изъ васъ предастъ меня! Эта рѣчь пробѣжала по всѣмъ какъ молнія, и каждаго, смотря по его характеру, привела въ особеннаго рода возбужденье; выраженіе чрезвычайно удачно схватило здѣсь единство въ разнообразіи: и чистая, и нечистая совѣсть, и внезапная боязнь, и тихая грусть, и скорбь, доходящая до изступленія, до пламеннаго гнѣва, до вызова на месть, желаніе вслушаться, спросить, внутренняя работа мысли и явная рѣшимость дѣйствовать, отражаются не только въ разныхъ лицахъ, но переходятъ и на тѣло каждаго, придавая ему соотвѣтственную осанку, проявляясь между прочимъ и въ рукахъ. То же самое единство въ разнообразіи видно въ ритмѣ линій, въ постройкѣ и расчлененіи всей картины. Каждые трое учениковъ вправо и влѣво отъ Спасителя составляютъ изъ себя съ обѣихъ сторонъ по двѣ группы: какъ будто отъ него идетъ и къ нему опять приливаетъ двойная волна дѣйствія; группы связаны одна съ другой, и всѣ соотнесены съ Іисусомъ; каждая фигура выступаетъ вполнѣ свободною по себѣ личностью и однакожь входитъ въ архитектоническую симметрію цѣлой картины: мы видимъ здѣсь, какъ и въ исторіи, что нравственный міропорядокъ, воля божества, каждому указываетъ его мѣсто, но что въ то же время каждый самобытно изобрѣтаетъ и выполняетъ свою жизненную роль, а между тѣмъ царящій во всѣхъ единый духъ все собою сплачиваетъ и объемлетъ. Такому сочетанію закона и свободы отвѣчаетъ опять и то, что въ характерахъ типическое, полносильное вездѣ и для всѣхъ, сопряжено съ своеобразно-личнымъ, индивидуальнымъ; все это люди, съ которыми мы какъ будто встрѣчались, дѣйствительно живые или по крайней мѣрѣ жизнеспособные облики, какіе искусство стало создавать со временъ Мазаччіо и Гирландайо, и вмѣстѣ однакожь полные возвышенности и силы въ тѣхъ ясно знаменующихъ глубину нравственнаго строя чертахъ, къ какимъ стремился геніальный Джотто, къ какимъ порывалась еще и христіанская древность; только типическое уже обратилось здѣсь въ плоть и кровь, въ выраженіе моментальнаго, личное достигло своего идеала. Это отзывается и въ одеждѣ, въ драппровкѣ фигуръ, и вмѣсто ночного освѣщенія художникъ предпочелъ ясный, бѣлый день, предпочелъ нашъ обычай сидѣть за столомъ восточному возлежанію, чтобы не озадачивать насъ ни чѣмъ рѣшительно чуждымъ, чтобы дать намъ все непосредственно прочувствовать и увидѣть въ вѣчномъ и безпереходномъ настоящемъ, чтобы не выдвинуть внѣшняго въ ущербъ существенному значенію самаго дѣла и возможно полному выраженію души.—Вправо отъ Іисуса Іоаннъ съ глубокой горестью наклоняется къ Петру, который изъ-за Іуды

обратился къ нему съ вопросомъ, держа въ рукѣ ножъ, направленный прямо въ бокъ предателю; этимъ обозначена всегдашняя готовность его на дѣло, этимъ же отчасти обусловленъ и явный испугъ Іуды; и какой чудесный контрастъ представляетъ темно-отѣненный, рѣзко-очеркнутый профиль его съ дѣвственно-прекраснымъ ликомъ Іоанна! Влѣво отъ Спасителя Іаковъ какъ будто бы утонулъ взоромъ въ бездонной пропасти, тогда какъ позади его Ѳома, ни мало не сомнѣваясь, поднялъ грозящій палецъ на Іуду, а Филиппъ вскочилъ съ мѣста, склонился передъ Учителемъ и положилъ руки на грудь, какъ бы желая раскрыть ее, да увидитъ каждый, что въ глубинѣ ея нѣтъ ни какой лжи. Рядомъ съ нимъ Матѳей указываетъ обѣими руками на середину, на Іисуса, а самъ повернувшись въ сторону что-то говоритъ задумчивому Симону, сидящему на крайнемъ концѣ стола; между ними въ тревожномъ волненіи Ѳаддей. На другомъ концѣ поднялся съ мѣста Варѳоломей и прислушиваясь смотритъ на Петра и Іоанна; Андрей откинулся внѣ себя отъ ужаса, но гораздо тише, спокойнѣе сидящій позади его Іаковъ Младшій кладетъ руку на плечо Петру и, соединяя такимъ образомъ свою группу съ середнею, переводитъ конецъ волнистой линіи безъ перерыва дальше и дальше. Среди этого общаго тревожнаго напряженія, которымъ объято все вокругъ, и которое прекрасно выяснилъ намъ Гёте, какъ самознательно, спокойно сидитъ Христосъ, образъ безконечной любви, готовой идти на жертву, и однакожь съ оттѣнкомъ тихой грусти отъ того, что ему должно разстаться съ жизнію и съ своими, полный божественнаго величія, согласно типу, завѣщанному преданіемъ, и однакожь такъ человѣчески намъ близкій! Такъ Леонардо создалъ одно изъ великолѣпнѣйшихъ произведеній драматической живописи, овладѣвъ технически и научно всѣми средствами искусства и поставивъ ихъ на службу своего замысла; наивный взглядъ на жизнь и геніальная прозорливость вдохновенія дѣйствуютъ у него заодно съ самымъ обдуманнымъ соображеніемъ и съ самымъ тщательнымъ выполненьемъ. Трудно рѣшить, чему принадлежитъ здѣсь бо̀льшая доля участія, — безсознательно ли творящей фантазіи, или самосознательно обработывающему уму: и то и другое въ полномъ равновѣсіи.

Вначалѣ 16-го вѣка мы находимъ Леонарда опять во Флоренціи и занятаго уже свѣтско-историческою живописью. Ему и младшему сверстнику его, Микель-Анджело, поручено было украсить совѣтскую залу въ Палаццо Веккіо батальною картиной изъ флорентинской исторіи; оба изготовили картоны, которые къ сожалѣнію не были выполнены, но заслужили себѣ отъ современниковъ величайшія похвалы; особенно подроставшее поколѣніе художниковъ видѣло и изучало въ нихъ безсмертныя, образцовыя созданія искусства. Не льзя еще болѣе не пожалѣть о томъ, что оба картона уничтожены или пропали бе́зъ вѣсти. Леонардовъ довелось еще видѣть Рубенсу, и онъ спасъ изъ него группу четырехъ всадниковъ бьющихся за знамя, срисовавши ее для себя. Не льзя представить разительнѣе и страстнѣе воинственный огонь въ самомъ пылу рѣшительной схватки; грызутся даже два коня подъ разъяренными всадниками; какимъ то неразмо̀тнымъ клубкомъ нападеній и оборонъ и въ то же время симметрически ясно предстаетъ намъ этотъ образъ отчаяннаго столкновенія; древко знамени сломалось въ куски, Флорентинцы очевидно возьмутъ послѣднее. Группа эта могла занимать лѣвую сторону передняго

плана картины; изъ собственноручной записки Леонарда о побѣдѣ, одержанной Флорентинцами 29 іюня 1440-го года надъ миланскимъ войскомъ при Ангіари, мы видимъ что средоточіемъ всего сраженія взялъ онъ упорный бой за мостъ.* Онъ упоминаетъ потомъ о патріархѣ аквилейскомъ, который, поднявъ руки къ небу, молилъ даровать побѣду Флоренціи, тогда какъ въ облакѣ явился ему между тѣмъ апостолъ Петръ. Если сцену эту перенесть на правую сторону, тогда преслѣдованіе побѣжденныхъ Миланцевъ прійдется на середній планъ позади группы всадниковъ. Гуль высказалъ очень вѣроятную догадку, что этотъ мостовой бой остался не безъ дѣйствія какъ на битву амазонокъ у Рубенса, такъ и на рафáэлеву битву Константина, въ которой особенно отозвалось впечатлѣніе компоновки того боя вообще.

Святыя семейства Леонарда встрѣчаются въ многократныхъ повтореніяхъ; они вѣроятно возникли по его эскизамъ, на его глазахъ, и имъ окончательно отдѣланы. Жанрово-идиллична композиція той картины, гдѣ Марія сидитъ на колѣняхъ у матери и простираетъ руки къ мальчику, взлѣзающему на ягненка какъ бы съ тѣмъ чтобы сѣсть на него верхомъ. Полна романтической поэзіи Пречистая Дѣва въ горной дебри съ видомъ на обставленную скалами рѣку; Марія на колѣняхъ, Младенецъ Христосъ сидитъ у цвѣтистаго ключа, рядомъ съ нимъ ангелъ, насупротивъ — малютка Іоаннъ. Такъ-называемая „Мадонна съ барельефомъ" держитъ на правомъ колѣнѣ Христа, играющаго съ Іоанномъ; за нею справа и слѣва стоятъ и смотрятъ двое мужщинъ; рѣзкая индивидуализовка послѣднихъ показываетъ намъ реалистическое, а Марія—идеалистическое направленіе Леонардо въ самой пріятной противоположности; особенно ея черты сіяютъ здѣсь совершенной красотою, а миловидное выраженіе благородно и вполнѣ свободно отъ той переслащенной улыбки, которая встрѣчается намъ иногда у Леонарда и такъ часто у его учениковъ. Искусное разрѣшеніе контрастовъ, которымъ отличаются два другія произведенія, заставляетъ меня признать въ нихъ первоначальный набросокъ самого мастера, хотя бы выполненіе и принадлежало рукѣ Луини. Одно называется „Скромность и Суетность" и представляетъ два женскія погрудія,— первое впрофиль и съ покрываломъ на головѣ, серьёзно и благородно поглядывающее на сестру, которая улыбается зрителю въ своемъ богатомъ убранствѣ. Другая картина представляетъ верхнюю часть тѣла Інсуса Христа посреди книжниковъ, по два съ каждой стороны; крайніе обращены къ нему впрофиль, а середніе глядятъ больше вонъ изъ картины на зрителя. Это не учитель Христосъ въ зрѣломъ мужествѣ, да и не отрокъ, состязающійся во храмѣ, а кудрявый юноша, похожій на Мадонну съ рельефомъ; указательный палецъ правой руки приложилъ онъ къ середнему пальцу лѣвой, очевидно разъясняя мысль, —какую именно, этого конечно не можетъ передать живописецъ, но все что̀ доступно кисти художника, того хотѣлъ и вполнѣ достигъ Леонардо: онъ вывелъ передъ нами поэзію истины, воплотилъ солнечный лучъ мудрости, восходящій въ чистомъ сердцѣ внутреннимъ откровеніемъ,—лучъ глубокій, кроткій и вмѣстѣ ясный, а рядомъ съ нимъ поставилъ человѣче-

---

* Такъ смотритъ на эту битву и Макіавелли въ своей «Флорентинской Исторіи».
Прим. перев.

ское изслѣдованіе и пытательство съ его напряженіемъ и трудомъ, съ его сомнѣніемъ и острымъ разсудочнымъ смысломъ.

Вліяніе Леонарда было такъ могущественно, что школа его въ Миланѣ старалась только повторять учителя и въ мысляхъ, и въ формѣ, и въ техникѣ; ни кто не поровнялся съ нимъ силой, а его улыбающаяся миловидность переходила у иныхъ въ прямой соблазнъ; но лучшія изъ этихъ работъ производятъ отрадное впечатлѣніе своей граціей и своей тонко-выработанной свѣтотѣнью, очень подходящею къ настроенію души. Крупнѣйшимъ изъ учениковъ его былъ Бернардино Луини. Особенно удавалось ему миловидное; мы сказали бы даже, что онъ владѣлъ имъ мастерски, не держись онъ постоянно типовъ, созданныхъ учителемъ. Это милѣйшій, замѣчательнѣйшій ученикъ, какого только знаетъ исторія искусства. Его фрески изъ житія Маріи Дѣвы въ миланской Брерѣ, въ церкви городка Сароно, въ Санъ-Мауриціо въ Миланѣ до такой степени чисты, ясны, полны наивнаго чувства, гармоничны въ линіяхъ и въ колоритѣ, что напоминаютъ юношескую кисть Рафа́эля; на большомъ образѣ Страстей въ Луга́но удалось ему однажды въ объемистой самостоятельной композиціи представить картину потрясающаго паѳоса съ богатой постепенностью выраженья: Марія какъ будто совсѣмъ омертвѣла отъ страданія, Магдалина внѣ себя отъ скорби, Іоаннъ полонъ вдохновеннаго упованія на то окончательное торжество, какого самъ Спаситель тутъ же достигаетъ своей смертію. Луини является здѣсь зрѣлымъ мужемъ; въ компоновкѣ нѣтъ только мастерского леонардова умѣнья сочетать архитектоническую симметрію съ свободнымъ развитіемъ индивидуальности.—Марко д'Оджонне, Андреа Салаино, Франческо Мельци и другіе шли по леонардовымъ стопамъ; Чезаре да-Сесто повернулъ съ этого пути къ Рафаэлю, также и Гауденціо Феррари, который съ самаго начала явился оригинальнымъ въ своихъ фантастическихъ преувеличеніяхъ и любилъ бьющіе въ глазъ эффекты.

Если Леонардо обнаружилъ самымъ блистательнымъ образомъ необходимую для гармонически-законченнаго человѣка и художника многосторонность таланта, то въ Микель Анджело предстаетъ намъ истинно-возвышенный союзъ самодѣятельности и свободы личнаго духа съ прирожденной мощью генія. И онъ вполнѣ владѣетъ всѣми техническими средствами, богатымъ наслѣдіемъ вѣковъ; но тогда какъ Леонардо умѣетъ прежде всего отдать должное достоинству и граціи своего предмета, у Микель-Анджело бурный порывъ собственнаго его существа неудержно наполняетъ мощныя и смѣлоподвижныя формы, и каждая рѣшительно черта носитъ печать его внутренняго ощущенія. Да-Винчи ставитъ художнику въ укоръ уподобленіе имъ себѣ чуждыхъ обликовъ, и объясняетъ это тѣмъ, что душѣ нравится создавать нѣчто подобное тому, что произвела она слагая себѣ тѣло: объективный всей душой, онъ называетъ это слабостью, съ которой необходимо бороться; напротивъ того, субъективный Микель Анджело не считаетъ вовсе предосудительнымъ изображать себя въ чужомъ образѣ, въ особенностяхъ своихъ созданій онъ охотно раскрываетъ самъ себя, и мнѣ всегда казалось, что его Моисей носитъ въ себѣ черты самого художника, что у него съ нимъ рѣшительное сходство. Ни какимъ миѳомъ, ни какимъ догматомъ не стѣснялся этотъ человѣкъ; отъ преданія беретъ онъ только подходящее къ его собственной природѣ, къ его нраву; онъ изобрѣтаетъ и творитъ новое только по волѣ своего внутрення-

го вдохновенья. Всѣ его созданія порождены борьбой и скорбями его души; они должны потрясти и возвысить міръ, а не сами угождать раболѣпно его прихотямъ; настоящимъ образомъ пойметъ ихъ только тотъ, кто сознаетъ, что въ этихъ формахъ раскрыты борьбы и страданія великой, благородной души. Этимъ-то преизбыткомъ субъективности именно и отличается его пластика отъ столь высоко цѣнимой имъ античной; онъ-то, на мѣсто тихой возвышенности и спокойной красоты древнихъ, и придаетъ его мраморнымъ произведеніямъ ту страстно-подвижную, порывистую могучесть. Сначала Микель-Анджело называетъ „своимъ" искусствомъ скульптуру, потомъ, расписывая потолокъ Сикстинской часовни, онъ производитъ истинныя чудеса, наконецъ въ преклонной старости онъ сооружаетъ Петровскій куполъ; но характеристическимъ въ немъ кажется мнѣ то, что, что̀ бы онъ ни создавалъ, въ немъ постоянно были дѣятельны всѣ три искусства вмѣстѣ; и мало того что онъ писалъ стихи, поэзія собственной его души вездѣ вдохновляла его руку. Во всемірно-историческомъ развитіи живопись стала теперь верховоднымъ искусствомъ, и вотъ въ своихъ постройкахъ Микель-Анджело изощряется достигнуть тѣхъ могучихъ живописныхъ эффектовъ, которые доходятъ у его подражателей до загроможденія, до дикости; такъ точно и его статуи отличаются живописной компоновкой; но въ нихъ, какъ и въ фигурахъ его фрескъ, царитъ архитектоническое величіе, всеобщія міровыя силы движутся и растягиваются въ нихъ съ демоническою мощью, исполинское какъ-то неохотно обуживаетъ себя даже и линіей красоты, остается больше впечатлѣніе высокаго. Ктому же онъ такъ любитъ приводить статуи и картины въ тѣсную связь съ архитектурой; потолокъ Сикстинской часовни расчленяетъ онъ архитектонически для своей живописи, обрамливаетъ ее этимъ расчлененіемъ, и все связываетъ для совокупнаго общаго эффекта. Его вкусъ къ наготѣ, вѣрность руки его въ лѣпкѣ человѣческаго тѣла, придаютъ живописнымъ его фигурамъ видъ такой округлости, такой жизненной полноты, — можно-сказать совершенную пластичность; онъ считаетъ превосходнѣйшею ту картину, которая всего ближе напомнитъ рельефъ; пластичностью, мастерскимъ выполненіемъ отдѣльныхъ фигуръ сивиллъ и пророковъ онъ рѣшительно беретъ верхъ надъ Рафа̀элемъ, который превосходитъ его за то въ живописной группировкѣ и въ многофигурной композиціи. Тщательная отдѣлка масляными красками, которую Леонардо предпочиталъ и для стѣнописныхъ работъ, Микель-Анджело не нравилась; онъ называлъ ее бабьимъ дѣломъ, мужскимъ же считалъ собственно только фрескъ. Ему были по душѣ тѣ быстрыя, сочныя черты, которыхъ требовалъ послѣдній; внутреннее созерцаніе должно̀, думалъ онъ, непосредственно выступать наружу; и не льзя не поблагодарить его за то, что онъ прогналъ съ подмостковъ стаю помощниковъ и не ограничивался, какъ часто бываетъ, однимъ картономъ, воспроизводимымъ вслѣдъ за тѣмъ чужими руками на стѣнѣ; такимъ образомъ создаваемое имъ произведеніе было его собственное дѣло, — „одно, да зато левъ." И какъ искусно умѣлъ онъ углублять задніе планы, какъ мастерски владѣлъ силою и гармоніей красокъ, въ томъ убѣдится каждый, кто взглянетъ на Сикстинскій потолокъ съ этой именно стороны; но оно не выступаетъ у него впередъ какъ бы на показъ, односторонно, а служитъ только подспорьемъ общему впечатлѣнью цѣлаго,

Неколебимо твердый, замкнутый въ себѣ самомъ, врагъ всякой пошлости, творецъ новыхъ формъ, носитель новыхъ идей, величавый по природѣ, стоитъ онъ одиноко какъ все истинно-высокое. Гдѣ онъ былъ увѣренъ, что онъ правъ, тамъ противопоставлялъ онъ силу силѣ и не поддавался ни чьему вліянію; но онъ не зналъ ни зависти, ни эгоизма; онъ язвилъ мѣткимъ словомъ пошлое, все что было ему противно, но вовсе не былъ озлобленнымъ брюзгой или воркуномъ, хотя и любилъ больше жить наединѣ съ собою и съ своими мыслями. Письма его показываютъ, что онъ и въ домѣ былъ главой семейства, что онъ пекся объ отцѣ, о братьяхъ, о племянникахъ и для нихъ работалъ; глубокая преданность, съ какою подчиняетъ онъ собственное превосходство старику-отцу, столько же трогательна, столько же обличаетъ въ немъ чистѣйшую доброту сердца, истинную кротость души, какъ и то письмо, въ которомъ, самъ уже осьмидесяти-двухлѣтнимъ старцемъ, онъ извѣщаетъ Вазари о смерти своего слуги: „Ты знаешь, пишетъ онъ, что Урбино умеръ. Въ „этомъ я вижу великую милость божію, но она связана для меня съ тяжкою „потерей, съ безконечнымъ горемъ. Милость та, что какъ за̀живо онъ берёгъ „и поддерживалъ жизнь мою, такъ смертью своей онъ далъ мнѣ урокъ встрѣчать „смерть не бо̀язно, а напротивъ радушно. Онъ былъ при мнѣ 26 лѣтъ, и всег„да я находилъ въ немъ человѣка рѣдчайшей вѣрности; а теперь-вотъ, когда „я обогатилъ его и возложилъ на него подъ старость всю свою надежду, его „у меня вдругъ не стало, и мнѣ осталось одно только упованіе свидѣться „съ нимъ опять въ раю. Но свиданіе это завѣрено мнѣ самимъ Богомъ, по„славшимъ ему такой блаженный конецъ, что онъ не столько тужилъ о „предстоящей смерти, сколько о томъ, что покидаетъ меня съ тяжкой кру„чиною въ этомъ вѣроломномъ мірѣ, тогда какъ значительнѣйшая доля мо„его существа отходитъ вмѣстѣ съ нимъ, а при мнѣ остается уже одно „только безконечное бѣдствіе“.

Витторія Колонна говорила о Микель-Анджело, что его самого̀ слѣдуетъ ставить выше всѣхъ его созданій, что тѣ кто знакомъ только съ послѣдними, а не съ нимъ лично, цѣнятъ въ немъ далеко еще не самое достойное уваженія. Гёте писалъ насчетъ его изъ Рима: „Я дотого имъ очарованъ, что „послѣ него мнѣ менѣе нравится даже и природа, потомучто самому мнѣ „не взглянуть на нее такимъ широкимъ взглядомъ, какимъ смотрѣлъ онъ. „Внутренняя самоувѣренность и мужественность этого мастера, величіе его „выше всякаго выраженья. Не могу передать вамъ, какъ бы мнѣ хотѣлось „чтобы вы были здѣсь со мной, чтобы вы только постигли, что можетъ со„вершить и сдѣлать одинъ такой цѣльный человѣкъ; о томъ, на̀ что способенъ человѣкъ, не льзя, не видавши Сикстинской часовни, составить себѣ „ни какого понятія. Слышишь и читаешь про многихъ великихъ и добрыхъ „людей, но здѣсь они живьемъ у васъ надъ головой, прямо передъ вашими „глазами“. Каруса та же часовня навела на замѣчаніе, что Микель-Анджело былъ одинъ изъ тѣхъ людей, которые дотого обильны духомъ, что имъ не легко найдти случай подѣлиться своей полнотой; они поневолѣ должны замыкаться въ себѣ самихъ, и эта необходимость придаетъ имъ много терпкаго, что увлекаетъ ихъ порой къ крутымъ и насильственнымъ проявленіямъ внутренняго пыла. Не даромъ и самъ художникъ говоритъ такъ;

Свѣтъ пошлому готовъ раскрыть объятья
И почестьми ничтожество вѣнчать,
Но хоть одинъ найдется жь, для изъятья,
Чтобъ дрянь по имени какъ слѣдуетъ назвать.
И тотъ толпѣ невѣждъ обязанъ часто вторить
И улыбаться съ ними заодно,
Подхваливать чтó надо бы позорить,
Не плакать тамъ, гдѣ дуракамъ смѣшно.

Въ печали мнѣ одна еще утѣха,
Что я скорблю и мучуся втиши,
Что ни кому предметомъ хоть для смѣха
Не служатъ тайныя стремленія души.
Достанется ль въ удѣлъ мнѣ слава свѣта,
Иль ненависть и злобу въ немъ найду,—
Мнѣ все равно, вѣдь цѣль моя не эта:
Одинъ не битою дорогой я иду.

Самъ же онъ опять говоритъ въ другомъ мѣстѣ, что звѣзда красоты озаряла жизненное его призваніе; и прибавляетъ къ этому, что безумно было бы полагать красоту въ одномъ чувственномъ, когда каждый здоровый духъ окрыляется ею къ божественному, когда самъ Богъ притягиваетъ насъ ея наитіемъ къ своему престолу. Вся жизнь, все творчество могучаго этого человѣка проникнуты никогда не утоленною жаждой любви, художественнаго идеала, вѣчности; она не даетъ ему ни на минуту покоя, но она же и возноситъ его надо всѣмъ пошлымъ, обиходнымъ, и всѣ созданія его носятъ на себѣ отпечатокъ этой многострадной борьбы въ одинокомъ сердцѣ. Всего лучше бывало Микель-Аджело, когда съ рѣзцомъ и малоткомъ въ рукахъ онъ смѣлыми ударами высѣкалъ изъ камня скрытый въ глубинѣ его обликъ. Тщательно изучилъ онъ анатомію, чтобы вполнѣ овладѣть строемъ человѣческаго тѣла, и любилъ потомъ развертывать его все въ новыхъ и новыхъ мотивахъ. Только въ сильномъ движеніи могъ онъ передать одушевлявшее его внутреннее чувство, а чтобы энергически выразить послѣднее организмъ долженъ совершенно ему подчиниться: мышцы значительно выступаютъ въ напряженныхъ членахъ, зашеекъ надмевается съ геркулесовской полнотою, лобныя и глазныя кости обозначаются рѣзче нежели въ обычномъ своемъ складѣ, то-есть осовываются. Въ образцы микель-анджелову стремленію сами собой напрашивались римскіе рельефы съ своимъ живописнымъ обиліемъ фигуръ, и полныя аффекта позднегреческія изваянія, вродѣ напримѣръ Лаокоона. Сильное становится тутъ вмѣстѣ и насильственнымъ, даже иногда вымученнымъ, принужденнымъ, и вмѣсто той наивной граціи, которая очаровываетъ и услаждаетъ зрителя именно тѣмъ что вполнѣ довлѣетъ сама себѣ, у него передъ глазами теперь явное стремленіе озадачить и потрясти его чѣмъ-то никогда невиданнымъ, необычайнымъ. Буркгардтъ очень мѣтко говоритъ: „Иныя фигуры Микель-Анджело даютъ намъ на первый взглядъ не подвы„шенный строй общей человѣческой природы, а какъ бы только смягченіе „чудовищной. Всѣ изобразительные его пріемы принадлежатъ самой высокой „области искусства; напрасно искать здѣсь тѣхъ или другихъ миловидныхъ „частностей, спокойнаго изящества, кокетливаго очарованья; величавая об„дѣлка поверхностей, — вотъ его деталь, крупные пластическіе контрасты, „сильныя движенія,—вотъ его мотивы. Фигуры стóятъ ему такой страшной „внутренней борьбы, что ему ужь не до угожденія зрителю. Ни прекрасная

„юность, ни сладкая миловидность отнюдь не могли помочь выраженію того, „что̀ хотѣлъ выразить этотъ Промеѳей.“. Любке прибавляетъ къ этому въ свою очередь: „Передъ созданіями Микель-Анджело нѐчего и думать о спо-„койномъ наслажденьи; они неудержно захватываютъ насъ въ вихрь стра-„стной своей жизни, и, хотимъ ли мы того или нѣтъ, дѣлаютъ насъ участ-„никами трагическихъ судебъ своихъ.“ Уже современники ощущали невольный трепетъ передъ сокрушающею силой высокаго въ микель-анджеловыхъ произведеніяхъ; они недаромъ прозвали его „грознымъ,“ terribile; намъ вспоминаются при этомъ наводящія ужасъ Граціи Эсхила.

Микель-Анджело (1475—1564) принадлежалъ къ благородной флорентинской семьѣ Буонаротти. Геній еще отрокомъ увлекъ его къ искусству. Онъ учился у Гирландайо, рисовалъ съ оригиналовъ Мазаччіо, былъ принятъ въ домъ Лоренцо деи-Медичи, изучалъ тамъ антикъ и занимался лѣпкой. Первыя работы его показываютъ, какъ онъ подступалъ къ дѣлу съ разныхъ по очереди сторонъ: рельефъ одного боя Кентавровъ полонъ у него чувственнаго огня, ангелъ на аркѣ Доминика въ Болоньѣ миловидно-кротокъ какъ идеалъ ранней юности, неотвѣдавшей еще горькихъ разочарованій жизни; пьяный Бахусъ, а впослѣдствіи колосальный отрокъ Давидъ, явно обличаютъ реализмъ того времени; спящій Амуръ его работы былъ впослѣдствіи найденъ при одной раскопкѣ и принятъ рѣшительно за антикъ. На развитіе его въ пору мужества значительно повліяла платоновская философія, распространенная въ кругу Медичей; она же освободила умъ его ото всѣхъ формулъ и внѣшнихъ уставовъ и привела къ нравственному ѳеизму, такъ что ученіе греческаго мудреца объ идеяхъ отзывается даже въ сонетахъ Микель-Анджело. Но тутъ, какъ нарочно, раздалась еще проповѣдь Савонаролы, призывавшаго Флоренцію къ покаянію, къ пробужденію въ душѣ внутренняго христіанства, истолковывавшаго знаменія времени и указывавшаго на перстъ божій въ тогдашнихъ событіяхъ; пророкъ основалъ даже божественное государство съ народнымъ правленіемъ, пока въ 1498-мъ году не сожгли его за это на кострѣ. Микель-Анджело былъ такъ же сильно увлеченъ и свободомысліемъ и религіознымъ восторгомъ той эпохи; но отъ узкосердой односторонности, обратившейся противъ прекрасной мары искусства подъ тѣмъ предлогомъ, что оно можетъ перейдти въ чувственный соблазнъ и въ идолослуженіе, оберёгъ его собственный талантъ. Сочиненія Савонаролы и дантова Божественная Комедія, — вотъ книги, которыя всегда были у него подъ рукою, а память о рѣчахъ восторженнаго проповѣдника хранилъ онъ вѣрно и свято до глубокой старости. Богобоязливый въ глубинѣ души, строго нравственный и чистый въ жизни, преданный духовному христіанству, которое не вяжетъ себя ни обычаемъ, ни обрядами, ни обузой внѣшнихъ правилъ, но все относитъ къ вѣчному (то-есть все понимаетъ въ необходимой связи съ нимъ). Настроеніе свое по смерти Савонаролы двадцатипятилѣтній художникъ воплотилъ въ превосходное созданіе: это Марія съ тѣломъ Іисуса Христа, находящаяся въ Петровскомъ храмѣ. Многоскорбная мать поддерживаетъ рукою Сына, лежащаго у ней на колѣняхъ, и смотритъ на него съ высокой, благородной горестью; нагое его тѣло отдѣлано такъ же удивительно, какъ и драпировка ея одеждъ, все построеніе группы удовлетворяетъ самому тонкому чутью изгиба линій, а глубина чувства вылилась наружу съ строгомѣрной ясностью античныхъ

ваятелей. Рельефъ Богоматери съ умершимъ Христомъ на лонѣ въ Генуѣ, и Марія съ предвѣчнымъ Младенцемъ въ церкви Пресв. Богородицы въ Брюгге развили затронутый здѣсь мотивъ еще далѣе; послѣднее изваяніе представляетъ Мать погруженною въ скорбную думу надъ божественнымъ Малюткой, которому за всю любовь его міръ заплатитъ крестной смертію.

Вначалѣ 16-го вѣка Микель-Анджело подобно Леонарду да-Винчи набросалъ эскизъ сраженія. И его картонъ погибъ, не доживъ до выполненія въ картину. Онъ, съ своей стороны, показалъ въ немъ всю свободу руки, все мастерство въ обдѣлкѣ человѣческаго тѣла, но повидимому не достигъ еще выраженія крупной мысли въ композиціи. Онъ выбралъ моментъ передъ битвой; воины купались въ Арно, какъ вдругъ раздался трубный призывъ къ бою, и картина поспѣшно взбирающихся на берегъ, одѣвающихся, готовыхъ къ отпору, стремящихся къ нападенію доставила ему цѣлую бездну индивидуальныхъ мотивовъ, которые, при вѣрной анатомической передачѣ, только усиливая иногда формы для бо̀льшаго выраженія, онъ такъ удачно употребилъ въ дѣло, что рисунокъ благотворно повліялъ на младшихъ художниковъ и какъ будто развязалъ имъ руки: субъективность перестала уже крѣпко держаться завѣтныхъ преданій старины; чтобы вполнѣ высказать себя, она стала вольно распоряжаться всѣми добытками классической древности и христіанскаго средневѣковья.

Тогда Микель-Анджело былъ вызванъ въ Римъ папою Юліемъ II-мъ, изъ рода Медичей, съ тѣмъ чтобы соорудить ему заживо надгробный монументъ. Предназначаясь для церкви св. Петра, онъ долженъ былъ зрѣться тамъ отовсюда, архитектура должна была возвесть и расчленить основаніе, а на немъ пластикѣ предоставлялось уже прославить церковнаго владыку, знатока и покровителя искусствъ. Поверхъ всего должна была покоиться сномъ смерти его статуя. Скованныя у пилястръ фигуры должны были въ диковинной отчасти аллегоріи знаменовать какъ тѣ области, которыя папа возвратилъ оружіемъ Церкви, такъ и художества, задержанныя въ своемъ высокомъ полетѣ его кончиною. Потомъ возникла еще мысль помѣстить у гробницы статуи Моисея и Павла апостола, какъ воплощенія жизни дѣятельной и созерцательной. Но самъ папа пожелалъ, чтобы художникъ занялся напередъ росписью Сикстинской часовни. Юлій II былъ такая же энергическая и страстная натура, какъ и Микель Анджело; нерѣдко происходили между ними бурныя столкновенія, но они не могли отстать другъ отъ друга. Привезли однажды свѣжія глыбы мрамору на памятникъ; художникъ идетъ въ Ватиканъ взять денегъ, которыя слѣдуетъ за нихъ заплатить; дворцовый конюхъ отказываетъ ему безъ доклада, подъ предлогомъ что дескать не принимаютъ. Онъ написалъ папѣ: „Когда я Вамъ опять за чѣмъ-нибудь понадоблюсь, ищите „меня не въ Римѣ, а развѣ ужь въ другихъ мѣстахъ“, и тутъ же выѣхалъ изъ города. Папа послалъ въ погоню за нимъ верховыхъ, но они настигли его только за флорентинскою границей, и въ ограду своей личной безопасности онъ воротился въ Римъ не иначе какъ съ оффиціальнымъ званіемъ флорентинскаго посла. Одинъ изъ папскихъ придворныхъ вздумалъ извинять его поступокъ художническими причудами. „Молчать!“ закричалъ папа: „я самъ не позволю себѣ этого сказать о такомъ человѣкѣ какъ Микель-Анджело!“— Къ этой

вѣроятно порѣ относятся два Узника, каторыхъ мы видимъ теперь въ Луврѣ; это два превосходно-выработанныя тѣла, такой благородной формы, въ такомъ строгомѣрномъ движеніи, какихъ со временъ древности не создавалъ еще рѣшительно ни кто, и однакожь полныя самаго глубокаго, задушевнаго выраженія, которое рѣшительно пріурочиваетъ ихъ новой эпохѣ. Оба видимо страдаютъ, но мука доводитъ одного до отчаянной строптивой борьбы съ рокомъ, а другому какъ бы разрѣшаетъ она члены въ тихомъ, медленномъ замираніи. Рядъ подобныхъ фигуръ и ктому еще лики историческихъ богатырей духа сдѣлали бы изъ этого надгробнаго памятника истинное чудо свѣта. Но такимъ чудомъ явился потолокъ Сикстинской часовни, выполненный рукою Микель-Анджело въ четырехлѣтіе съ 1508-го года; стоя подъ нимъ, невольно скажешь съ Аріостомъ:

Michel più che mortale, angel divino *.

Потолокъ этотъ состоитъ изъ такъ-называемаго зеркальнаго свода съ пазухами (люнетами). Макель-Анджело самъ далъ ему архитектоническое расчлененіе и такимъ образомъ уготовилъ для своей живописи великолѣпную обрамовку. Средняя площадь содержитъ въ себѣ восемь картинъ изъ исторіи мірозданія, грѣхопаденія и великаго потопа. По четыремъ угламъ на сферическихъ треугольникахъ свода изображены сцены спасенія отъ бѣдъ вышнею помощью: исторіи Мѣднаго Змѣя, Давида съ Голіаѳомъ, Іудиѳи, Эсѳири. Между ними на большихъ треугольныхъ поляхъ сидятъ двѣнадцать колосальныхъ фигуръ пророковъ и сивиллъ, возвѣстившихъ Іудеямъ и язычникамъ о спасеніи и Спасѣ; а нѣсколько глубже въ пазухахъ и въ оконныхъ аркахъ предки Маріи Дѣвы, чающіе съ тихимъ упованіемъ Господа. Напомнимъ, что по обѣимъ долевымъ стѣнамъ часовни старѣйшіе мастера изобразили уже сцены изъ жизни Моисея и Іисуса, Закона и Евангелія; подъ нихъ-то были впослѣдствіи помѣщены рафаэлевы ковры съ Дѣяніями апостоловъ; а стѣну насупротивъ входа занялъ микель-анджеловъ Страшный Судъ, замкнувшій собой это полное мысли цѣлое.

Взглянемъ сначала на архитектоническую сторону: художникъ оживилъ ее человѣческими фигурами, ни гдѣ не выдающимися напоказъ, и выполненными то подъ бронзу или камень, то естественными красками. Куглеръ очень мѣтко назвалъ ихъ олицетворенными силами архитектуры. Подъ сивиллами и пророками, въ мѣстахъ, гдѣ расходятся арки, стоятъ въ спокойномъ положеніи мальчики или дѣвочки, поддерживая или подпирая собой надписи на доскахъ, съ именами сидящихъ надъ ними на тронахъ личностей. По боковымъ столбикамъ троновъ выступаютъ подъ капителью по двѣ нагія юношескія фигуры. Рядомъ съ столбиками, поверхъ сводныхъ пазухъ, остаются порожнія мѣста, изъ которыхъ каждое заполнено лежачею старческою фигурой; а надъ тронными столбами, гдѣ карнизы подходятъ одинъ къ другому, чтобы охватить въ своемъ промежуткѣ середнія картины потолка, вы-

* «Не смертный—Михаилъ, нѣтъ, божій ангелъ онъ». Для незнающихъ поитальянски замѣтимъ, что Михаилъ-Ангелъ—буквальный смыслъ имени Микель-Анджело.

ступаютъ въ легкоподвижныхъ положеніяхъ нагіе мужщины съ вазами вѣтвей или плодовъ или что-то хлопочутъ около желѣзныхъ щитовъ съ рельефами, подѣляющихъ одного щитоносца отъ другого. Восторгъ свой къ красотамъ человѣческой тѣлесности въ неистощимомъ разнообразіи ея движеній художникъ развернулъ во всѣхъ этихъ фигурахъ какъ не льзя великолѣпнѣе; не сдѣлай онъ ни чего другого, уже и за одно это слѣдовало бы признать въ немъ величайшаго и обильнѣйшаго фантазіей рисовальщика дѣйствій; углубляясь въ это дивное богатство формъ, невольно думаешь, что онъ съ особеннымъ пристрастіемъ занялся здѣсь любимымъ своимъ дѣломъ, и однакожь все это подчинено у него высшему духовному значенію, общему смыслу цѣлаго.

Какъ Гёте говоритъ, что вселенская мощь проторглась тѣмъ или другимъ энергическимъ жестомъ въ любой дѣйствительности, такъ и Микель-Анджело вездѣ воплощаетъ тотъ мірозиждущій духъ, чье движеніе вызываетъ жизнь всего сущаго и тѣмъ самымъ входитъ въ каждое свое созданье. Въ возвышенномъ полетѣ, съ геніями подъ развѣвающейся ризою, паритъ Предвѣчный, указывая правою рукой путь солнцу, а лѣвою—лунѣ; потомъ онъ улетаетъ отъ зрителя, а земля вслѣдъ за нимъ одѣвается уже въ зелень; далѣе паритъ онъ опять ликомъ къ зрителю надъ водами, и вызываетъ на свѣтъ живую тварь. Тамъ опять мы видимъ его въ предшествіи геніевъ; онъ является здѣсь кротче, и представая намъ впрофиль, простираетъ десницу, а между тѣмъ отъ земли поднялся Адамъ и подаетъ настрѣчу ему лѣвую свою руку; они соприкасаются указательнымъ перстомъ, электрическая искра жизни переходитъ отъ Бога въ новое его созданіе, и въ какой-то своеобразной симметричности ликъ человѣка выходитъ отраженіемъ Творца. Съ такой истинно-геніальною свободой и самостоятельностью умѣлъ Микель-Анджело воплотить сверхчувственное въ чувственный образъ. Возвышенное величіе Создателя, полное неодолимо-энергическаго д ѣ й с т в і я, стало живописнымъ противнемъ къ величавому п о к о ю Фидіева Зевса въ пластикѣ. Ни кто не превзошелъ въ этомъ живописца, какъ ни кто не превзошелъ и ваятеля; Рафаэль въ картинахъ малаго размѣра и Корнеліусъ въ большихъ оттого именно всѣхъ ближе и подошли къ нему въ своихъ созданіяхъ, что крѣпко держались его именно пути.—Если вслѣдъ за тѣмъ въ одномъ изъ его изображеній грѣхопаденіе соединено съ постигающею его карой, то новый мастеръ усвоиваетъ себѣ здѣсь наивно эпическій способъ изложенія прежняго искусства для того, чтобы съ поразительною силой онаглядить въ драматической композиціи нераздѣльность вины съ судомъ или наказаніемъ. Посерединѣ стоитъ райское дерево; обвившій его змѣй-искуситель верхней своей оконечностью переходитъ въ человѣчье туловище и подаетъ Евѣ соблазнительный плодъ; она отдыхаетъ на отлогомъ скатѣ во всей очаровательной прелести, являя въ себѣ однакожь крѣпкою полнотою членовъ истую праматерь человѣчества; подлѣ нея Адамъ протягиваетъ къ дереву руку. Но на другой сторонѣ картины летящій ангелъ гонитъ уже обнаженнымъ мечомъ, какъ бы угрызеніемъ ихъ собственной совѣсти, обоихъ грѣшниковъ вонъ изъ усладительнаго сада въ голую, безпріютную степь. Въ картинѣ потопа фигуры, по разстоянію отъ зрителя, взяты въ слишкомъ маломъ размѣрѣ. Ноева благодарственная жертва представляетъ напротивъ опять

великолѣпныхъ людей въ самой многоподвижной группѣ. Картины Спасенія не вполнѣ достигаютъ той высоты, на какую Микель-Анджело возвелъ отдѣльные лики сивиллъ и пророковъ. Послѣдніе задуманы и выполнены такъ величественно, что мы тотчасъ узнаемъ въ нихъ существа, способныя не только взять на себя тяготу скорби своего времени, своего народа, но и подняться надъ нею,—такія существа, которымъ Господь близокъ въ глубинѣ ихъ собственныхъ душъ, которыя чуютъ и разумѣютъ вдохновительныя его внушенія и при этомъ на столько мужественны и сильны, чтобы ихъ высказывать. Такъ завершается ими художественное пониманіе Ветхаго Завѣта со стороны его духовной высоты; послѣднею-то Микель-Анджело и отличается отъ Гиберти или Беноццо Годзоли, которые приблизили къ намъ этотъ Завѣтъ человѣчески; онъ умѣетъ показать, какъ великія дѣла божіи возвѣщаются въ исторіи, какъ въ поэзіи псалмовъ и пророковъ душа воспаряетъ къ Безконечному. Іеремія, углубившійся въ скорбную и важную вмѣстѣ думу, Эзекіиль, устремившій провидческій взоръ свой въ даль, Исаія, чутко внемлющій слову генія, всѣ они, подобно своимъ сверстникамъ и сивилламъ индивидуализованы притомъ каждый также еще разностію лѣтъ и чертъ лица; изъ женщинъ передъ всѣми выступаетъ у него молодая Дельфійка, полная той высокой граціи, которая выдаетъ намъ въ ней олицетвореніе истаго эллинства, тогда какъ восточныя жены являются первобытно-стихійнѣе, демоничнѣй. Одежда вездѣ носитъ на себѣ идеальный характеръ; она примыкаетъ къ той, которую раннее христіанское искусство заимствовало у антика, но она приэтомъ овосточена; величавая и размашистая въ цѣломъ, драпировка удачно расчитана между-тѣмъ въ каждой своей складкѣ. Тридцать шесть группъ предковъ Іисуса представляютъ цѣлый рядъ отличныхъ родовыхъ изображеній; простые, тихо чающіе, кротко-безмятежные, эти мужщины, женщины, дѣти, то каждый порознь, то иногда по нѣсколько фигуръ въ связи, чуждые всякаго эффектнаго возбужденія, а напротивъ пластически-спокойные, дѣйствуютъ они какъ-то успокоительно и на зрителя, котораго всѣ прочія картины съ силою неудержимой бури отрывали отъ всего земного и обычнаго; чувство высокаго съ его потрясающимъ могуществомъ, съ благоговѣйнымъ трепетомъ восторга, отзывается въ нихъ чистыми, чуть-слышными уже звуками, и этимъ они постепенно возвращаютъ зрителя къ самому себѣ.

Этой римской порѣ свѣжаго мужества Микель-Анджело принадлежатъ также нѣкоторыя мраморныя произведенія, еще стоящія къ антику ближе другихъ, позднѣйшихъ его работъ, а судя по этому тогда же вѣроятно возникли и его рисунки изъ греческаго миѳа,—Афродита, цалуемая Эротомъ, орелъ, уносящій Ганимеда на небо, Леда съ своимъ лебедемъ, полная страстнаго пыла, болѣе сильная, чѣмъ граціозная. Статуя юнаго Аполлона во флорентинскихъ Уффицьяхъ осталась недоконченною, какъ и многія другія того же мастера; не связывая себя ни какой моделью, онъ могъ иногда промахнуться слишкомъ смѣлымъ своимъ рѣзцомъ, и вслѣдствіе того бросить начатое дѣло, могъ иногда вдругъ почувствовать призваніе къ выраженію какихъ-нибудь новыхъ мыслей, не успѣвъ довершить задуманное прежде. Къ тому же времени относится его Христосъ въ церкви Марія сопра-Минерва въ Римѣ, отличающійся такимъ кроткимъ выраженіемъ въ своей юношески-прекрасной

наготѣ; вправо отъ него стоитъ крестъ, но онъ очевидно царь жизни, которому суждено попереть смерть.

По вступленіи на папскій престолъ Льва X-го, Микель-Анджело поручено было отправиться во Флоренцію, построить тамъ ризницу при церкви Санъ-Лоренцо и соорудить въ ней надгробные памятники для Джуліано и Лоренцо Медичей, брата и племянника папы Льва. Медичи достигли общаго почета и величія какъ ревнители искусства и науки, какъ заступники народа противъ своевольныхъ аристократическихъ крамолъ; но потомки ихъ сами захотѣли теперь утвердить свое господство во Флоренціи, водворить тамъ произволъ и абсолютизмъ. Тогда они подверглись изгнанію. Микель-Анджело пришлось выбирать между интересами семьи, которой онъ былъ многимъ обязанъ, и между свободою отечества; онъ предпочелъ послѣднюю. Въ геройской борьбѣ противъ Медичей, поддерживаемыхъ императоромъ и папой (1529 г.), руководилъ онъ укрѣпленіемъ и обороной господствующаго надъ городомъ холма, на которомъ стоитъ церковь Санъ-Миніато. По взятіи Флоренціи врагомъ, жизнь его была въ опасности и онъ прятался на одной колокольнѣ; папа Климентъ VII обѣщалъ дать ему полную безопасность и сохранить за нимъ всѣ возложенныя на него порученія. Тогда онъ снова принялся за работы по надгробнымъ памятникамъ. Когда принадлежащая къ нимъ статуя Ночи была готова и впервые выставлена напоказъ, Джованни Строцци прикрѣпилъ къ ней слѣдующую строфу:

Спитъ сладко Ночь здѣсь въ мраморѣ прекрасномъ,
Что Ангеломъ (Анджело) былъ въ формы блескъ одѣтъ.
Живаль она?—Сомнѣніе напрасно:
Ты разбуди ее, и дастъ она отвѣтъ.

Художникъ не могъ воздержаться, чтобъ не отвѣчать на это съ своей стороны и не выказать при томъ всего негодованія, всей скорби о злополучномъ состояніи родного края; онъ заставилъ говорить за себя статую:

Отрадно спать, отраднѣй камнемъ быть,
Пока царятъ здѣсъ стыдъ и посрамленье;
Не слышать, не видать,—вотъ все мое стремленье:
Читай не вслухъ, меня чтобъ не будить.

Вскорѣ потомъ онъ самъ добровольно изгналъ себя изъ дорогой ему родины, и не видалъ уже болѣе города, утратившаго свою свободу. Памятники поставлены были на мѣсто въ 1534-мъ году, еще не вполнѣ оконченные. Въ бюстѣ Брута Микель-Анджело постарался воплотить здѣсь духъ республиканской мести.

Ни одна изъ обѣихъ личностей, которымъ сооружались памятники, не могла ни своимъ побытомъ, ни значеніемъ воодушевить мастера; онъ тѣмъ не менѣе оперся на ихъ характеръ, но создалъ идеальныя изображенія, и обѣ статуи посадилъ въ ниши. Одинъ смотритъ вокругъ себя мужественно и бодро, какъ полководецъ, а другой погруженъ въ глубокую задумчивость, отъ чего онъ рано былъ прозванъ il pensiero, то-есть, „думою". Выраженію обоихъ отвѣчаетъ и все ихъ положеніе; такъ именно тѣнь, падающая отъ шлема на лицо задумчиваго; много усиливаетъ производимое имъ меланхолически-трогательное впечатлѣнье. Къ характеру этихъ лицъ, говоря вообще,

подходятъ лежащія на округло-скошенныхъ выступахъ крышки саркофага фигуры Вечера и Утренней зари, Дня и Ночи. Въ олицетвореніи міровыхъ силъ или явленій природы художникъ конечно поспоритъ съ древними. Фигуры, по одной мужской и женской съ каждой стороны, расположенныя въ вольной симметріи, представлены дремлющими или погруженными въ міръ грезъ и обдѣланы какъ нарочно такимъ образомъ, что въ нихъ сильно отлившіяся тѣла само собою входитъ особеннаго рода напряженіе: одна нога приподнята, другая опущена, одна рука служитъ твердою опорой, другая оставлена на свободѣ. Въ контрастѣ этихъ смѣлыхъ погибовъ, положеніе Ночи и Дня выходитъ, правда, нѣсколько принужденно, тогда какъ великолѣпное членостроеніе двухъ остальныхъ фигуръ отличается бо́льшею естественностью; но хотя человѣку и трудно уснуть, если правою рукой онъ обопрется на приподнятую лѣвую ногу, однакожь мы забываемъ это, сто́я передъ самымъ произведеніемъ, — такъ непреодолимо дѣйствуютъ на насъ величавая грусть теряющейся въ своемъ горѣ фигуры и истинно-грандіозная обдѣлка ея формъ. Вообще различныя поры дня задуманы здѣсь какъ эпохи міра, какъ смерть и жизнь, какъ замираніе и пробужденье, какъ воплощеніе какихъ-то всевластныхъ силъ или человѣчественныхъ состояній. О статуѣ одного изъ Медичей А. В. Шлегель говоритъ:

О, камень мыслящій! когда возстанешь ты, чтобъ выполнить свои предначертанья?
Великое, конечно, ты задумалъ, но величайшее—задумавшій тебя.

А вотъ слова его о двухъ женскихъ фигурахъ

Нѣтъ, не земная ты ночь, что̀ была и вчера, и сегодня;
Ночь Микель-Анджело ты, мать всѣхъ живущихъ существъ!

Съ ложа, Заря, ты встаешь, вѣстница свѣтлаго дня?
Такъ просыпается вѣкъ исторической жизни народовъ.

Въ часовнѣ Санъ-Лоренцо находится также недоконченная статуя Богоматери съ Младенцемъ; она перекинула ногу на́ ногу, и на верхней сидитъ у ней верхомъ божественное Дитя, повернувшись къ груди Матери и ища ея ручонкой; въ этой ребяческой беззаботности, въ этомъ почти вывернутомъ движеніи, представляетъ оно совершенный контрастъ къ Маріи, которая вся погружена во внутреннее созерцаніе или, пожалуй, предчувствіе ожидающей Младенца трагической судьбы.

Съ 1534-го года Микель-Анджело жилъ въ Римѣ. Въ Германіи совершилась реформація; пока Павелъ III думалъ о примиреніи противоположностей, люди съ свободнымъ направленіемъ, каковы Поль, Контарини, Бембо, пріобрѣли въ Римѣ вліяніе. Къ нимъ изъ Неаполя присоединились Оккино и Витторія Колонна. Францисканскій монахъ, Оккино, подобно Лютеру и Цвингли сталъ изъ человѣка науки пламеннымъ народнымъ витіей, и проповѣдь его зажгла искру въ сердцѣ благородной женщины, которая въ полномъ цвѣтѣ юной красоты была счастливою супругой доблестнаго Ферранте д'Авалосъ, маркиза Пескарскаго,* а по смерти мужа пріобрѣла себѣ извѣстность элегическими

* Обрученные съ четырехлѣтняго возраста, на 17-мъ году вступили они въ бракъ, и 18 лѣтъ наслаждались полнымъ счастіемъ.

сонетами. Теперь же ея поэзія приняла религіозный характеръ. Душа для нея—дитя божіе, законъ Всевышняго написанъ въ глубинѣ сердца; кто преодолѣетъ себялюбіе тотъ на крыльяхъ благодати принесется къ безопасному берегу вѣчности. Христосъ—образецъ самоотверженія, любви, побѣждающей скорбь преданностью и ненависть добротою. Печать любви—смерть крестная, а украшать крестомъ башни, одежды, или осѣнять имъ лобъ, все это не принесетъ намъ спасенія, если крестъ не водруженъ внутри насъ. Въ насъ же самихъ Христосъ нисходитъ въ адъ, когда духъ его свяжетъ наше зломысліе и освободитъ всѣ живыя влеченія къ добру. Даровитая эта женщина скоро сдѣлалась средоточіемъ того реформаторскаго круга, въ который вступилъ и Микель-Анджело. Онъ долго оставался одинокимъ. Въ молодые годы имъ овладѣла пылкая любовь, но, какъ самъ онъ говоритъ въ сонетахъ, она была для него сладкимъ источникомъ очень горькихъ страданій. Витторія поняла его характеръ, и чистая душа ея охотно породнилась съ великимъ человѣкомъ. Она была сорока пяти лѣтъ, а онъ шестидесяти, когда они познакомились. Идеальная любовь явилась самымъ кроткимъ солнечнымъ лучомъ, когда-либо освѣщавшимъ судьбу его; ей же прямо обезпечила она безсмертіе. Самъ онъ говоритъ, что красота ея души разлилась блескомъ вѣчности по его созданіямъ; Витторія вела его къ небу прямымъ и отраднѣйшимъ путемъ. Въ образахъ, заимствуемыхъ имъ отъ своего искусства, передаетъ онъ въ одномъ сонетѣ, какъ любовь высвободила въ немъ лучшую часть его самого, подобно тому какъ рѣзецъ художника выводитъ изъ камня сокровенно спавшую въ немъ статую. Въ другомъ сонетѣ онъ говоритъ, что явился на свѣтъ крайне своеобразнымъ, но единственно для того, чтобы она довела его обдѣлкою до высшаго совершенства:

> То придаешь ты мнѣ то, чего во мнѣ недостаетъ, то спиливаешь излишки
> Острыми подпилками; но, Боже, чтó ожидаетъ дикое мое сердце,
> Когда ты за него примешься?

Настали ясные, полные надежды дни: казалось близко то время, когда безъ всякаго церковнаго раскола уничтожатся злоупотребленія, отмѣнятся всѣ схаластическія правила, и изъ самого Рима начнется проповѣдь духовнаго христіанства, вѣры по сердцу и совѣсти. Витторія твердо уповала, что небесное солнце ярко озарило души друзей ея и что бѣлый день истины скоро разгонитъ всѣ вѣковые мраки.

Однакожь людямъ, жаждавшимъ примиренія путемъ свободы духа и любви, противостояли другіе, которые пожалуй и готовы были на отмѣну торга индульгенціями, безпутной жизни духовенства, продажи церковныхъ должностей, но при этомъ хотѣли сохранить въ полной неприкосновенности власть Рима и букву внѣшнихъ церковныхъ уставовъ; народъ долженъ былъ смолкнуть, Германія должна была непремѣнно покориться. Во главѣ ихъ стоялъ Піэтро Караффа изъ Теате; они взяли рѣшительно верхъ при папскомъ дворѣ; на инквизицію и на іезуитизмъ возложено водвореніе спокойствія и порядка. Контарини былъ отозванъ изъ Германіи, гдѣ онъ вошелъ ужь въ соглашеніе съ протестантами; Оккино бѣжалъ отъ инквизиціоннаго суда къ Нѣмцамъ и сильно возставалъ противъ оборота, какой приняли дѣла въ Римѣ; Поль былъ сосланъ въ Витербо. Туда послѣдовала за нимъ и Витторія подъ строгимъ ин-

квизиціоннымъ надзоромъ. Тогда сонеты ея стали внушать современникамъ, что въ небѣ царитъ не властолюбіе, а миръ; она молитъ ихъ распознавать свидѣтельство и плодъ истинной вѣры въ дѣлахъ христіанской любви и оставлять въ мирѣ тѣхъ, кто самъ только и жаждетъ мира. Мрежи св. Петра, говоритъ она, дотого полны грязи и сорныхъ водорослей, что того и гляди прорвутся. О, еслибы лучь свѣта небеснаго прогналъ яростную мірскую ревность папы, себялюбіе, падкость къ тлѣнной мірской почести; тогда стадо Церкви охотно возвратилось бы подъ пастырскій его посохъ, и единство возстановилось бы опять проповѣдью истины. Потомучто нѣтъ дара выше свободы, этого сокровища небеснаго!

Тяжко было Микель-Анджело переносить разлуку съ подругой души. Не одинъ разъ пріѣзжала она въ Римъ повидаться съ нимъ. Онъ писалъ къ ней такъ много пламенныхъ писемъ и стиховъ, что она уговаривала его быть умѣреннѣй. Онъ нарисовалъ для нея Распятіе, Христа съ обращеннымъ вверхъ лицомъ, какъ попрателя смерти. Разъ какъ-то она напоминаетъ ему о другой работѣ, а онъ пишетъ ей на это въ отвѣтъ: „Есть поговорка: „любящаго сердца подгонять не надо; есть другая: кто любитъ, тому даже не „до сна. Я оттого только не говорилъ объ этомъ ни слова, что задумалъ „сдѣлать Вамъ сюрпризъ.“ На оборотѣ письма—стихи, относящіеся къ жгучему вопросу того вѣка,—къ оправданію вѣрою:

Дай мнѣ отвѣтъ на жизненный вопросъ:
Кто божьей милости сподобиться достойнѣй?
Тотъ, кто смиренно съ ношею грѣховъ
Къ Творцу подходитъ, или же другой,
Избыткомъ добрыхъ дѣлъ своихъ надменный?

А работа, о которой шла рѣчь въ этомъ письмѣ, была картина для страждущей подруги, символъ ея собственнаго состоянія: Марія у подножія креста съ мертвымъ Спасителемъ, прислоненнымъ къ ея колѣнамъ; подъ крестомъ написаны слова:

Non vi si pensa quanto sangue costa.
(И въ мысль вамъ не прійдетъ, какъ много крови стоитъ.)

Это стихъ изъ 29-й пѣсни Рая, гдѣ Дантъ говоритъ о томъ, какой дорогой цѣною досталось намъ священное писаніе, а мы читаемъ его только для виду, подъискиваемъ въ немъ свои собственныя выдумки: попы проповѣдываютъ себѣ на здоровье, а Евангеліе между тѣмъ молчитъ. Стало-быть и здѣсь опять реформаторское указаніе на Библію, на Евангеліе, въ отличіе отъ внѣшнихъ схоластическихъ уставовъ.

Послѣ тяжкой болѣзни, съ разбитою жизненною силой, Витторія Колонна въ 1544-мъ году пріѣхала опять въ Римъ. Полносмысленно и трогательно-нѣжно говоритъ Микель-Анджело объ увядшей ея красотѣ, самоотверженно уповая на грядущее обновленіе. „Утрачиваемыя тобой прелести, поетъ онъ „въ одномъ сонетѣ, природа собираетъ въ новый образъ, да явятся онѣ въ „другой женщинѣ болѣе кроткой и не такъ ужь строгой. Блескъ величія, „очаровательную ясность красоты сохранитъ она и въ небесной обители; а „Богъ Любви сподобитъ создать ей мягкое, податливое сердце, доступное „жалости. И приметъ она тогда мои слезы, соберетъ вздохи, вылетавшіе

„изъ уязвленной души, и передастъ ихъ тому, кто снова ее тамъ полюбитъ; „быть-можетъ, что, болѣе меня счастливый, онъ тронетъ ее моими же скорбями, что по крайней мѣрѣ его порадуетъ то счастіе, котораго я былъ „всегда лишенъ."

Витторія умерла въ 1547-мъ году, и Микель-Анджело, не покидавшій ея въ послѣднее это время, былъ потрясенъ до глубины души. Онъ еще и позже изъявлялъ сожалѣніе, зачѣмъ, когда она лежала въ гробу, онъ поцаловалъ только ея руку, а не прильнулъ ни къ щекамъ, ни къ челу! Онъ утѣшалъ себя убѣжденіемъ, что она жива, что слава ея безсмертна. Будь ему дано за ней послѣдовать, загробный путь съ нею обруку былъ бы для него нетруденъ; онъ легко нашелъ бы съ нею небеса, такъ какъ и на землѣ она была солнцемъ, освѣщавшимъ шаги его.

Въ годы реформаторскихъ надеждъ и ихъ крушенія Микель Анджело написалъ свой Страшный Судъ на алтарной (запрестольной) стѣнѣ Сикстинской часовни. Онъ и тутъ вполнѣ разошелся съ преданіемъ; вмѣсто того чтобы онаглядить цѣлое эпически въ различныхъ его моментахъ, окружить Христа спокойнымъ сіяніемъ славы изъ ангеловъ и святыхъ, а подъ ними изобразить свѣтлую обитель блаженныхъ душъ въ противоположность мукамъ осужденныхъ, онъ взялъ исходною точкой драматической композиціи ту минуту, когда Христосъ изрекаетъ грѣшникамъ слово отверженія. Полный гнѣва, онъ какъ будто бы мещетъ у него молнію, ликъ его носитъ тѣ черты воинственной энергіи, которыя съ римскихъ императоровъ въ новѣйшее время перешли на Наполеона; ангелы мчатся къ нему по воздуху орудіями пытокъ, и мученики поднимаютъ вверхъ къ своимъ гонителямъ свидѣтельства своей многострадальной смерти, уличая грѣшниковъ въ томъ, что ихъ не льзя было исправить ни какими принесенными для нихъ жертвами. Сама Богоматерь, а также и парящіе вокругъ блаженные, трепещутъ отъ страха и боязни; осужденныхъ, думавшихъ съ дерзостью Титановъ овладѣть небомъ, ангелы и дьяволы въ ужасающей борьбѣ низвергаютъ въ глубь преисподней. Вся картина одностороння: художникъ геройски боролся съ тяготами жизни, и теперь самъ онъ творитъ судъ надъ мерзостію міра, какъ до него творилъ поэтъ Ада, а послѣ него—поэтъ Лира и Тимона. Зритель долженъ ощутить жилобіеніе совѣсти всего человѣческаго рода; не покупные грѣхоотпускные листы, не обряды и поповскія словоизверженія, а только раскаяніе, дѣла любви, преданность волѣ божіей,—вотъ единственный путь къ спасенію; эти реформаторскія мысли и при нихъ мрачно-серьезный взглядъ, это указаніе на строгаго и ревниваго ветхозавѣтнаго Бога, обличаютъ въ художникѣ вмѣстѣ съ огненной душой Данта еще и тотъ суровый пуританизмъ, которому вскорѣ суждено было заявить себя ожесточенною расправой въ Англіи и найдти въ Мильтонѣ своего глашатая и поэта. Ниспали всѣ оболочки, нагишомъ стоитъ человѣчество передъ всевидящимъ окомъ, отъ него же не укрыться ни чему: опираясь на эту идею, живописецъ вывелъ всѣ фигуры свои безъ одеждъ, и тутъ-то могъ онъ самой смѣлою рукою развернуть всю свою изобрѣтательность, все неподражаемое свое мастерство въ безконечномъ разнообразіи положеній и движеній человѣческаго тѣла, такъ-какъ рядомъ съ пробуждающимися отъ смертнаго сна,

приподымающимися, возставшими, здѣсь приходилось изобразить возносящихся, парящихъ, бьющихся на воздухѣ, низвергаемыхъ долу, при чемъ именно эта борьба осужденныхъ съ демонами разъигрывалась въ страстную, бурную схватку на жизнь и на смерть и вызывала къ самымъ смѣлымъ и отчаяннымъ усиліямъ. Съ этой стороны онъ такъ же безподобенъ, такъ же удивителенъ, какъ и въ выраженіи страшнаго бѣдствія грѣшниковъ въ виду цѣлой вѣчности мученій. Ужасная судьба того изъ осужденныхъ, котораго тянутъ въ бездну три дьявола, прицѣпившись къ нему какъ свинцовыя гири его вины, находитъ себѣ нѣчто подобное только въ образахъ, которыми Шекспиръ раскрываетъ передъ нами внутренній судъ въ своемъ Ричардѣ III-мъ или въ Леди Макбетъ. Демоны напоминаютъ у него своими чертами дантовскихъ, и за утратою тѣхъ рисунковъ къ Божественной Комедіи, которыми Микель-Анджело исчертилъ свой экземпляръ, мы можемъ смотрѣть на Страшный Судъ какъ на произведеніе, созданное подъ впечатлѣніемъ поэмы человѣкомъ, сродственнымъ по духу ея автору. Кто ищетъ въ искусствѣ успокоенія, отраднаго возвышенія души и примиренья, тотъ конечно долженъ обратить взоръ вверхъ, на потолокъ; но чѣмъ подробнѣе и чаще всматриваешься въ картину Страшнаго Судища, даже и съ не совсѣмъ безопасной точки въ вышинѣ, тѣмъ болѣе открываешь въ ней поэтическихъ и живописныхъ красотъ величественно-суроваго характера, хотя со стороны компоновки исполинскаго цѣлаго Корнеліусу и удалось побѣдить въ состязаньи. Вскорѣ показалась предосудительною нагота, и папа Павелъ IV потребовалъ отъ Микель-Анджело поправки въ этомъ смыслѣ; художникъ отвѣчалъ: пусть папа исправитъ міръ, тогда картина выйдетъ хороша сама собою. Впослѣдствіи Даніэле да-Вольтерра прикрылъ наготу тамъ и сямъ разными лохмотьями и заслужилъ себѣ этимъ прозванье штанописца. Къ сожалѣнію, ясный колоритъ картины годъ отъ году болѣе мутится отъ осѣдающихъ на нее ладанныхъ паровъ.

Микель-Анджело было уже за шестьдесятъ, когда онъ окончилъ это произведеніе; онъ написалъ еще послѣ того въ Павловской часовнѣ Ватикана обращеніе Павла апостола и распятіе Петра. И здѣсь нѣкоторыя черты поражаютъ своимъ величіемъ, но композиція должна конечно уступить тому, что̀ сдѣлано Рафаэлемъ на обояхъ.

Въ 1545-мъ году былъ наконецъ поставленъ на мѣсто и памятникъ Юлію II-му, но не въ Петровской церкви, какъ предполагалось за тридцать лѣтъ передъ тѣмъ, а въ сокращенномъ видѣ и въ стѣсненномъ положеніи у стѣны церкви св. Петра во узахъ (Санъ-Піэтро инъ-Винколи). Рѣзцу Микель-Анджело принадлежатъ не слишкомъ привлекательныя статуи Ліи и Рахили, олицетворяющихъ собою жизнь дѣятельную и созерцательную, а потомъ истинно блестящее средоточіе всего этого монумента—сидящій Моисей, готовый однакожь подняться съ сокрушительнымъ гнѣвомъ противъ поклоненія золотому тельцу, стало-быть задуманный опять-таки болѣе живописно чѣмъ пластически, но пластически-величаво выполненный въ нагой верхней части тѣла, гдѣ характерность его доведена до геркулесовскихъ размѣровъ. Не надо забывать, что первоначально эта статуя, какъ символъ дѣятельной жизни, предназначалась въ противень статуѣ Павла, воплощающей въ себѣ

созерцательность; и въ самомъ дѣлѣ, не высшая прозорливость духа, а только страстная энергія высказывается въ напряженныхъ чертахъ Моисея. Какъ будто бы удерживая на минуту страшный взрывъ этой энергіи, правая рука схватилась за́ бороду; это внезапное самовоздержаніе совсѣмъ неожиданный мотивъ какъ въ духовномъ, такъ равно и въ тѣлесномъ смыслѣ. Для меня ясно, что въ статуѣ Моисея Микель-Анджело излилъ свой собственный гнѣвъ и свою скорбь на ту печальную пору современности, которая отъ служенія духу воротилась опять къ внѣшнимъ обрядамъ и формуламъ.

Станковая живопись плохо отвѣчала генію Микель-Анджело, при неудержимомъ его стремленіи къ высокому; но онъ живъ и до сихъ поръ во фрескахъ и масляныхъ картинахъ, выполненныхъ подъ его руководствомъ или по его эскизамъ учениками. Упомяну еще объ его Сновидѣніи. Нагой человѣкъ лежитъ на каменной скамьѣ, украшенной личинами, символами обманчивости земного существованія; въ полутуманныхъ образахъ рѣютъ передъ нимъ житейскія сцены любви, насилія, грубыхъ наслажденій, тупоумныхъ предразсудковъ; а сверху спускается геній и будитъ его трубнымъ звукомъ, чтобы онъ наконецъ очнулся.

Начиная съ 1546-го года Микель-Анджело руководитъ постройкою Петровской церкви. Онъ занимался этимъ безъ всякаго вознагражденія, единственно во славу господню. Исполинскій куполъ храма сталъ памятникомъ этого исполинскаго генія. „Истинное художество, говоритъ онъ, благородно и благо-„честиво тѣмъ духомъ, въ какомъ оно подъемлетъ трудъ свой. Для тѣхъ, „кто способенъ это понять, ни что такъ не очищаетъ и не возвышаетъ души какъ „стараніе создать что-нибудь совершенное; самъ Богъ вѣдь совершенство, „и кто соревнуетъ послѣднему, соревнуетъ божественному. Истинная жи-„вопись—сколокъ совершенства божія: оттого и ищетъ она придать каждой „изъ сотворенныхъ имъ вещей ту степень совершенства, къ какой она спо-„собна и какой достойна; это тѣнь кисти, ею же пишетъ самъ Творецъ, это „мелодія, стремленіе къ созвучному съ нимъ аккорду.“

Въ глубокой старости Микель-Анджело становился все болѣе одинокимъ и пасмурнымъ; глаза его помутились, и тѣмъ пристальнѣе устремилъ онъ взоръ въ невидимое, въ вѣчное, передъ чѣмъ всѣ великолѣпія земли казались ему мимолетнымъ, ничтожнымъ дѣломъ. Умъ и сердце его направились къ вышней благодати, которой онъ хотѣлъ удостоиться раскаяніемъ, исповѣдуя вольныя и невольныя вины и глубоко о нихъ сокрушаясь, но вмѣстѣ и уповая на любовь, которая проведетъ его изъ мрака къ свѣту; это высказалъ онъ въ двухъ прекрасныхъ сонетахъ, которыхъ, въ заключеніе своего обзора, мы передадимъ здѣсь только смыслъ:

1.

Несясь по бурнымъ волнамъ на утломъ челнокѣ,
Жизнь моя дошла уже до пристани,
Гдѣ всѣмъ намъ приходится дать отчетъ
Не только въ злыхъ дѣлахъ, но и въ добрыхъ.
Теперь я сознаю вполнѣ, какъ часто бремя заблужденія
Тяготѣло надъ тѣмъ пылкимъ стремленіемъ,
Которымъ горѣлъ я къ обожаемому мной искусству, —
Сознаю, какъ безразсуденъ человѣкъ въ своихъ порывахъ.

Что можетъ еще прельстить суетную любовь тогда,
Когда вѣрная смерть готовится тѣлу,
Когда смерть грозитъ даже самой душѣ?
Ни краска, ни рѣзецъ не дадутъ истиннаго мира тому духу,
Который жаждетъ небесной любви,
Простершей руки на крестѣ, чтобы всѣхъ насъ вознести съ собою.

2.

О, дай мнѣ обрѣсти Тебя вездѣ, на каждомъ шагу.
Когда я почувствую себя воспламененнымъ твоимъ свѣтомъ,
Угаснетъ въ душѣ моей всякій другой пылъ,
И она захочетъ вѣчно горѣть однимъ Тобою.
Зову тебя, Господи, хочу слиться съ тобою,
На зло всѣмъ устрашающимъ, мрачнымъ видѣніямъ какихъ-то будтобы вѣчныхъ мукъ;
Прими сокрушенное мое раскаянье и подкрѣпи духъ мой,
Подкрѣпи силы, готовыя уже исчезнуть.
Ты, окружившій вѣчный духъ временемъ,
Ты, заключившій его въ такую немощную, бренную оболочку
И предавшій потомъ на волю судебъ,—
Благоволи же питать, поддерживать, обновлять его!
Отъ тебя единаго нисходитъ на него обиліе добра;
Сила Вышняго—вотъ все его счастіе!

Субъективно-свободнымъ замысломъ, смѣлымъ движеніемъ и величавою обдѣлкой формъ Микель-Анджело отрѣшилъ скульптуру отъ преданія минувшихъ столѣтій; и сверстниковъ и подростковъ своихъ по искусству увлекъ онъ вслѣдъ за собой: Монто́рсоли, Гульельмо делла-Порта, Рафаэль да-Монтелупо сработали подъ его вліяніемъ не мало хорошаго; но у нихъ не было духовнаго содержанія, то-есть силы чувства и мысли, а оттого они только наружно воспроизводили насильственныя положенія, напряженные мускулы, безъ всякой внутренней мотивировки, и первоначальныя микель-анджеловы формы, вмѣсто того, чтобы служить выраженіемъ внутренней пластической силы, дѣлались часъ отъ часу болѣе пустой выставкой надутаго величія. Разница между ложной и настоящей геніальностью особенно явна у Баччіо Бандинелли, человѣка суетнаго и пронырливаго, который хотѣлъ перещеголять и учителя и антики, грубо выставляясь на показъ безъ всякой художнической совѣсти. Тиціанъ пародировалъ его Лаокоона, нарисовавъ орангъутанга и двухъ маленькихъ обезьянъ, обвитыхъ въ нарочно избранномъ для того положеніи змѣями. Изъ живописцевъ примкнули къ Микель-Анджело два значительныя дарованія. Себастіанъ дель-Піомбо явился къ нему въ Римъ изъ венеціанской школы отличнымъ колористомъ и портретистомъ, и отчасти самъ усвоилъ себѣ композицію и рисунокъ Микель-Анджело, отчасти выполнялъ красками его эскизы. Такъ во фрескѣ Бичеванія Христа и въ масляной картинѣ Лазарева Воскресенія, писанныхъ въ состязаніе съ Рафаэлемъ, виды и духъ, и вліяніе великаго мастера. То же явно и въ величественно-потрясающемъ Снятіи со Креста, выполненномъ рукою Даніэле де-Вольтерра для церкви Тринита́ де' Монти въ Римѣ. Компоновка отличается ясностью расположенія, а тѣло Христа благородною красотой, представляя своимъ мирнымъ спокойствіемъ кроткую противоположность тому тревожному паѳосу, которымъ взволнованы вокругъ живые. У другихъ слабѣйшихъ послѣдователей, въ томъ числѣ и у извѣстнаго біографа художниковъ, Вазари, первоначальное величіе выродилось въ ловкую и блестящую манерность, ко-

торая даже и на запрестольныхъ образахъ, вмѣсто благочестивой торжественности, придавала святымъ для бо́льшаго эффекта самыя вывернутыя положенія, самые странные раккурсы рукъ и ногъ и до крайности напряженные мускулы.

Нѣкоторые другіе флорентинскіе мастера испытали на себѣ и освободительное вліяніе Микель-Анджело и зовущее ко всесторонней выработкѣ вліяніе Леонардо да-Винчи, не вступая собственно въ ихъ кругъ, но пользуясь ихъ примѣрами для усовершенія своихъ собственныхъ талантовъ. Таковы въ особенности были Фра Бартоломмео и Андреа дель-Сарто. Первый, Баччіо делла-Порта (1469—1517), вышелъ изъ школы Козимо Розелли; его серьёзное, вдумчивое настроеніе нашло себѣ духовную пищу у Савонаролы; но глубоко потрясенный огненною смертью этого дорогого ему учителя, онъ вступилъ въ монастырь Санъ-Марко подъ именемъ Фра Бартоломмео и отказался отъ искусства на нѣсколько лѣтъ; говорятъ, что въ 1504-мъ году любезность молодого Рафаэля расположила его опять къ дѣятельности. Собственно запрестольный образъ и составляетъ главную его силу. Тамъ при Богоматери съ Младенцемъ или при воскресающемъ Христѣ ставитъ онъ обыкновенно нѣсколько фигуръ, полныхъ благочестія и величія; строго симметричное расположеніе ни мало не мѣшаетъ ему выставить не только разнообразную, даже контрастирующую индивидуальную самобытность; характеры полны выраженія и въ осанкѣ и въ чертахъ лица, одежды отличаются размашистою драпировкой, колоритъ ясенъ и глубокъ, такъ что стройное созвучіе всѣхъ этихъ элементовъ порождаетъ торжественное настроеніе. Онъ больше любитъ покой, нежели движеніе, но и въ покоѣ умѣетъ охватить намъ душу непреодолимымъ паѳосомъ, представляя, напримѣръ, тѣло Спасителя сидящимъ у подножія креста; Марія Магдалина пламенно обняла протянутыя ноги, Іоаннъ подпираетъ сзади приподнятое туловище, а спереди многоскорбный профиль Богоматери наклоненъ къ лику Сына; три разные тона горести, каждый благородный и чистый самъ въ себѣ, находятъ полную свою гармонію въ мирномъ покоѣ просвѣтленнаго смертію Іисуса.

У Андреа дель-Сарто (1488—1530) не было бартоломмеева величія души; легкомысліе довело этого художника и въ жизни до неосторожности, лишившей его расположенія Франциска I-го, который привлекъ-было дель-Сарто въ Парижъ: онъ затратилъ на себя деньги, назначенныя для покупки художественныхъ произведеній. Но у него было чувство свѣтлой граціи, и благодаря этому въ своихъ мадоннахъ и другого рода образахъ онъ дошелъ до такой мастерской выработки колорита, что занялъ середину между Корреджіо и венеціанскою школой; съ таящею нѣжностью красокъ въ мягкихъ тѣлесныхъ тонахъ соединяетъ онъ золотистую свѣтотѣнь въ блестящихъ массахъ одеждъ. Этимъ талантомъ къ передачѣ чувственной прелести наверстывается у него недостатокъ религіознаго чувства и творческой изобрѣтательности на новыя формы; онъ готовъ довольно равнодушно повторять то, что̀ разъ удалось ему. Въ отношеніи къ главному, то-есть къ компоновкѣ и къ характерамъ, точно такъ же по большой части незначительны и историческія его картины, но во второстепенныхъ фигурахъ выводитъ онъ намъ свѣтскую флорентинскую жизнь, которою не пренебрегали впрочемъ и старѣйшіе мас-

тера живописи, чрезвычайно миловидно, въ наивно отрадныхъ мотивахъ, и въ краскахъ поразительной яркости.—Маріотто Альбертинелли и Ридольфо Гирландайо оба ближе примкнули къ Фра Бартоломмео; а товарищами и сотрудниками дель-Сарто были Маркантоніо Франчабиджо и Понтормо.

Говоря о религіозной лирикѣ Псалмовъ и о гомеровскомъ эпосѣ, объ архитектурныхъ орденахъ и о пластикѣ у Грековъ, я поставлялъ на видъ то, что это не національныя только, но вмѣстѣ и общечеловѣческія созданія, почему они и сдѣлались достояніемъ и образцомъ всѣхъ народовъ; тогда какъ напротивъ въ другихъ случаяхъ мы такъ часто должны переноситься мыслію въ своеобычность и въ особенное настроеніе народовъ и временъ, для того чтобы понять произведенія искусства и насладиться ими по мѣрѣ возможности. Такъ точно въ религіозной области Іисусъ относится къ Моисею и Могаммеду, къ Заратуштрѣ и Буддѣ: онъ—общій нравственный идеалъ, они—свыше вдохновенные національные богатыри духа. Что итальянская живопись Возрожденія прославляетъ не только свое собственное отечество, какъ прекраснѣйшій его цвѣтъ, но что она выработала живописное начало вообще въ такой чистотѣ и въ такомъ всемірномъ значеніи, что она закончила его точно такъ же какъ Фидій и Пракситель завершили элементъ пластическій, а впослѣдствіи Гендель, Моцартъ и Бетховенъ—музыкальный,—это ни у одного мастера не предстаетъ для насъ съ такой ясностью, какъ у Рафаэля (1483—1520). Изящная форма не какъ наружное только благозвучіе пропорцій, линій и красокъ, а какъ выраженіе внутренней гармоніи, какъ мѣра, ставимая образующею силою, нравственнымъ ея содержаніемъ и духовнымъ благородствомъ самимъ себѣ,—стало-быть изящная форма въ смыслѣ проявленія изящной души,—вотъ завѣтное слово для Рафаэля. Онъ беретъ видимое бытіе во всей его высотѣ и въ полномъ объемѣ, онъ не знаетъ предѣла, которымъ связалъ бы его матерьялъ, онъ усвоиваетъ себѣ техническіе добытки всѣхъ школъ, какія только существовали, но создаетъ изъ глубины собственнаго духа, и совершенная передача душевнаго идеала въ формахъ и краскахъ,—вотъ цѣль, къ которой онъ стремится, которой достигаетъ въ своемъ развитіи, потому что вездѣ мѣра красоты и граціозность гармоніи обусловлены у него задушевнымъ чувствомъ. Любовь отражается здѣсь въ мисливидномъ, чистота сердца, ясная кротость и возвышенность души сквозятъ въ крупныхъ ясныхъ линіяхъ, въ ихъ плавномъ ритмическомъ размахѣ и вполнѣ свободномъ взаимодѣйствіи. Источникомъ всему этому былъ рафаэлевъ личный характеръ; потому что въ концѣ концовъ каждый изображаетъ вѣдь самого себя, и стиль въ послѣднемъ выводѣ—человѣкъ самъ. Ученикъ и восторженный почитатель Микель-Анджело, современникъ Рафаэля, Вазари, отзывается о послѣднемъ такъ: „Въ числѣ рѣдкостныхъ даровъ его я подмѣчаю въ „особенности одинъ дотого цѣнный, что самъ я прихожу отъ него въ изум„леніе. Небо надѣлило его способностью оказывать при дѣятельномъ слу„женіи искусству такое обиліе любви, что художники, работавшіе съ нимъ „вмѣстѣ, всегда какъ-то естественно сходились между собою и держались „такъ дружно, что при одномъ взглядѣ на него исчезала малѣйшая тѣнь зло„желательства и мгновенно забывалась всякая недобрая или низкая мысль. „Ни въ какое другое время рѣшительно не встрѣчалось подобнаго согласія. А „происходило это отъ того, что онъ очаровывалъ ихъ своимъ благородно-дру-

„жескимъ обращеніемъ и своимъ искусствомъ, всего же болѣе силою изящной „своей природы, столь полной благородства и любви, что не только люди, да„же и животныя, оказывали къ нему невольное уваженіе. Говорятъ, что если „какой-нибудь живописецъ нуждался въ рисункѣ и—будь Рафаэль знакомъ „ему или нѣтъ—прибѣгалъ къ нему, тотъ всегда готовъ былъ прервать соб„ственную работу, чтобы помочь просившему. Любовно, какъ отецъ родной, „наставлялъ онъ трудящихся съ нимъ художниковъ. Оттого и не случалось „ему являться ко двору иначе какъ въ сопровожденіи пятидесяти, если не „больше, хорошихъ живописцевъ, окружавшихъ его только ради почести. Во„обще онъ жилъ не какъ художникъ, а какъ владѣтельный князь. Вотъ поче„му, о живописное искусство! можешь ты считать себя счастливымъ, произ„ведши такого художника, который, благодаря волѣ судебъ и своей доблести, „превознесся выше неба.“

Рафаэль былъ изящною натурой отъ рожденія; всего удивительнѣе въ его даровитости стройная соразмѣрность силъ: оттого и весь ходъ его развитія былъ такъ гармониченъ, нѣчто вродѣ органическаго роста, безъ бурь, безъ потрясающихъ переворотовъ, безъ насилія, и однакожь полный нравственной энергіи. Его миновали душевныя борьбы, испытанныя Павломъ или Августиномъ, Микель-Анджело или Лютеромъ; ни какая неволя не гнала его вопреки склонности въ чуждую совсѣмъ сферу, какъ напримѣръ Шиллера готовила она по солдатски въ полковые лѣкаря и грозила ему крѣпостью, если онъ тиснетъ хоть что-нибудь кромѣ медицинскихъ сочиненій, такъ что геній его отвелъ себѣ наконецъ душу въ „Разбойникахъ“, а самъ онъ бѣжалъ изъ родного края, чтобы посвятить себя поэзіи; Рафаэль, родившись сыномъ живописца для живописи же и воспитывался. Правда, обстоятельства такъ же благопріятствовали ему, какъ и какому-нибудь Гёте; но то, какъ онъ ими пользовался, доказываетъ и силу его воли, и его умъ. Случай выпадаетъ всякому, но лишь немногіе умѣютъ приноравливать его къ своей цѣли, извлекать изъ него вполнѣ соотвѣтственную ей выгоду. Ни что такъ не возвеличило Рафаэля, какъ нравственная его сила и выдержка; отсюда проистекала и та удивительная энергія, которая никогда не давала ему успокоиться на лаврахъ или повторять однажды удавшіяся формы: при каждой новой задачѣ, онъ постоянно направлялъ всѣ свои способности къ оригинальному, невиданному ея рѣшенію. Трудиться обязанъ вѣдь и геній; только онъ не дѣлаетъ ни чего или дѣлаетъ очень мало понапрасну, всегда вѣрною рукой мѣтко попадая въ цѣль.

„Исполнившемуся времени, Богъ послалъ своего Сына“,—это можно сказать обо всѣхъ богатыряхъ духа во всемірной исторіи. Напрасно было бы Шекспиру обладать величайшимъ драматическимъ талантомъ, явись онъ пятьдесятъ лѣтъ раньше или позже; въ первомъ случаѣ сцена оказалась бы недостаточно развитою для его созданій, въ послѣднемъ онъ нашелъ бы ее закрытою пуританами: при Кромвелѣ народу было не до театра. Но Кромвель явился съ своимъ организаторскимъ геніемъ и въ мирѣ и въ войнѣ, для того чтобы обновить государство на основаніи свободы и порядка. Великій художникъ или мыслитель собираютъ въ одинъ фокусъ разсѣянные лучи, завершаютъ то, что̀ подготовлялось издавна, и тутъ же провидятъ вѣщимъ окомъ новую эпоху міра. Такъ Рафаэль закончилъ религіозное искусство, эту за-

вѣтную цѣль всѣхъ Среднихъ Вѣковъ, и положилъ начало исторической живописи, которая въ борьбахъ и судьбахъ человѣка изображаетъ въ то же время и великія дѣла Божіи. Художнику, точно такъ же какъ и ученому, приходится въ своемъ постепенномъ развитіи усвоить себѣ все то, что̀ до появленія его сдѣлано его предшественниками, если онъ хочетъ органически повести дѣло впередъ; и чѣмъ многостороннѣе успѣваетъ онъ въ этомъ, тѣмъ выше становится интенсивная (нутродѣйственная) его сила. Развитіе Рафаэля было одно изъ самыхъ счастливыхъ, доставшихся въ удѣлъ человѣку; внутренняя природа и внѣшнія обстоятельства, характеръ и судьба, все какъ нарочно подошло здѣсь одно къ другому, взаимно себя дополняя.

Отецъ Рафаэля, Джованни Санти, былъ живописецъ въ Урбино, одинокомъ горномъ городкѣ Умбріи, окаймленномъ цѣпью лѣсистыхъ высотъ, надъ которыми возносятся снѣжныя вершины Апеннинowъ; красота людей поспоритъ тамъ съ красотой природы, и не мудрено что мѣстные живописцы дошли скоро до умѣнія граціозно одушевлять въ краскахъ и линіяхъ беззатѣйливую простоту древнехристіанской манеры. Джованни былъ честный, добросовѣстный и притомъ литературно-образованный человѣкъ — намъ осталась отъ него риѳмованная хроника о подвигахъ герцога Федериго Урбинскаго,—картины его обличаютъ въ немъ таланливаго живописца, и особенно прелесть его ангельскихъ головъ такъ укоренилась въ дѣтскомъ еще глазу Рафаэля, что онѣ остались для него образцомъ не только въ юности, но даже и въ болѣе зрѣлыхъ лѣтахъ. Судьба ввела мальчика съ самаго рожденія въ атмосферу семейнаго счастья, и если въ своихъ многочисленныхъ мадоннахъ онъ изображаетъ намъ съ неистощимо-глубокимъ чувствомъ все блаженство материнской любви, то не отозвались ли въ этомъ тѣ раннія впечатлѣнія дѣтства, которыя особенная милость небесъ ниспослала самому художнику? Не на долгое однакожь время! По девятому году лишился онъ матери, а вскорѣ за тѣмъ и отца (1494 г.). Вслѣдъ за любовью главнымъ воспитательнымъ средствомъ для молодой души явилось горе. Отрокъ еще въ родительскомъ домѣ посвятилъ себя художеству. Урбино представлялъ ему въ герцогскомъ дворцѣ, истинномъ гнѣздѣ музъ въ то полное жизни время, одну изъ самыхъ блистательныхъ построекъ Возрожденія, отличавшуюся и благородствомъ пропорцій и прелестнѣйшимъ орнаментомъ. Но у насъ есть и рисунки Рафаэля съ погрудныхъ изображеній древнихъ поэтовъ и мудрецовъ, писанныхъ для библіотеки герцога однимъ фламандскимъ живописцемъ, и тутъ впервые предстала ему та личная жизнь, та рѣзкая характерность, которыми тогдашнее германское искусство отличалось въ противоположность умбрійскому; стало-быть уже и въ отроческія лѣта Рафаэль усвоивалъ себѣ разнообразные элементы, съ тѣмъ чтобы гармоническимъ ихъ сліяніемъ порождать всесторонне законченныя произведенія Мы знаемъ, что впослѣдствіи онъ отозвался объ Дюрерѣ: съ этимъ Нѣмцемъ трудно было бы поспорить и Итальянцамъ, будь ему только поближе знакомъ антикъ; мы знаемъ, что исходной точкой для своего знаменитаго Несенія Креста онъ взялъ изъ дюреровыхъ Великихъ Страстей Христовыхъ одинъ политипажъ, полный характерной силы въ выраженіи какъ лицъ, такъ и дѣйствія, но конечно обдалъ его дыханіемъ своей просвѣтленной красоты. Онъ хотѣлъ стать здѣсь выше національности, на общечеловѣческую точку зрѣнія. И кто же вздумаетъ отрицать, что какъ самъ Рафаэль, такъ и Дантъ,

Микель-Анджело, Джордано Бруно, Тассо, состоятъ не изъ однихъ тѣхъ же элементовъ, что напримѣръ древніе Римляне? что въ жилы имъ попала струей германская кровь, что глубокомысліе и теплота чувства указываютъ здѣсь на многоскорбный и благодатный вмѣстѣ союзъ Италіи съ Германіей?

Братъ матери принялъ на себя отеческую заботу о юномъ сиротѣ и отвезъ его въ Перуджію, къ прозванному по этому городу живописцу, Піэтро Вануцци (Перуджино). Выборъ былъ удаченъ; дѣтски чистая душа Рафаэля научилась здѣсь выражаться роднымъ языкомъ искусства, и этотъ языкъ удовлетворялъ чувству юноши, какъ нарочно шелъ навстрѣчу прирожденному въ немъ смыслу милой красоты, пока молодой художникъ не проложилъ себѣ впослѣдствіи болѣе широкой, свободной дороги. Э. Фёрстеръ справедливо говоритъ: „Какъ вначалѣ своего поприща Рафаэль вполнѣ отдался перуджи-„нову вліянію, такъ и впослѣдствіи онъ никогда не отрекался отъ своего „происхожденья; его примѣра и наставленія никогда не отбрасывалъ онъ прочь „какъ изношенное платье, онъ развился изъ нихъ, какъ обыкновенно изъ „юношей выходятъ зрѣлые мужи“ Онъ вообще не разрывалъ насильственно съ своимъ прошлымъ, не давалъ увлечь себя на чуждые пути; только первоначальное зерно его природы все разросталось и разросталось, благодаря усвоенію наиболѣе подспорныхъ ему элементовъ, благодаря всегдашней готовности воспринять тѣ или другія вліянія, но благодаря и умѣнью отличить существенное отъ случайныхъ отступленій, и все воспринятое внутренно пересоздать на свой собственный ладъ. Перуджино писалъ тогда лучшее изъ своихъ произведеній, Положеніе во гробъ, и если онъ подчасъ ремесленнически повторялъ то, что на первый разъ выходило у него прямо изъ чувства, то все же надобно сказать, что онъ не только заставлялъ геніальнаго отрока копировать свои образа̀ по заведенному порядку и потомъ помогать ему въ выполненіи, но руководилъ его и въ основательномъ изученіи природы, такъ что та строгая добросовѣстность, съ какою Рефаэль работалъ всю свою жизнь, и которая побуждала его даже и одѣтыя фигуры всегда писать напередъ нагими, служитъ доказательствомъ, что благоразумное вліяніе учителя просто вошло у него въ привычку. Писанные имъ тогда образки мадоннъ, такъ невинно и чисто передающіе материнскую любовь и дѣтское счастіе, показываютъ какъ не льзя яснѣе, что онъ изображалъ только то, что́ чувствовалъ, что и унаслѣдованныя формы возрождались въ глубинѣ души его къ новой, небывалой еще жизни. Другая маленькая картинка выражаетъ, подобно лирическому стихотворенію, задушевные помыслы и настроенія молодого человѣка. Юный, красиво вооруженный рыцарь лежитъ подъ лавровымъ деревомъ и спитъ на своемъ щитѣ. Во снѣ предстаютъ ему двѣ женскія фигуры; та, что́ съ правой стороны, одѣта съ достоинствомъ, въ правой рукѣ у нея мечъ, въ лѣвой книга; другая фигура, налѣво, чуть прикрыта спереди, съ цвѣткомъ въ одной рукѣ, съ понизью съ другой; первая хочетъ кажется, сказать: „учись и борись“! послѣдняя „веселись и надѣйся“. Это Ираклъ на распутіи, въ романической только одеждѣ, это собственная исповѣдь юнаго художника, который самъ слышитъ двоякій голосъ въ груди своей, — съ одной стороны зовъ мудрости и искусства, а съ другой соблазны утѣхъ и любви. Но Рафаэлю удалось не только насладиться жизнью и любовью, но и художественно воспроизвесть ихъ, въ занятіяхъ искусствомъ обрѣсти въ то же время и полнѣйшую радость

жизни. Рыцарь пробудится, возьметъ подъ правую руку нравственно серьёзную женщину, а подъ лѣвую—ту чувственно-веселую, и пойдетъ съ ними бодро распѣвая. Что такъ оно было на самомъ дѣлѣ, у насъ есть для этого положительныя свидѣтельства. Рафаэль, только что пріѣхавъ въ Римъ, писалъ къ друзьямъ своимъ въ Перуджію, чтобы они выслали ему извѣстную проповѣдь и вмѣстѣ любовныя стихи Риччардо про то бѣшенство, какое нашло на него, когда онъ пустился въ путь: и религіозное чувство, и веселое мірское настроеніе оба одинаково хотятъ себѣ удовлетворенья. А на этюдахъ и эскизахъ къ Диспутѣ, превосходной стѣнной картинѣ, изображающей ростущую и побѣдоносную Церковь, набросаны рукой Рафаэля сонеты, съ сладко-горестнымъ воспоминаніемъ о таинственномъ ночномъ посѣщеніи, которое онъ приравниваетъ вторично поднявшемуся вдругъ солнцу. Пламя все еще пылаетъ въ груди его, но онъ долженъ молчать среди пожара. Онъ уподобляетъ себя Павлу апостолу, который также ни чего не говорилъ, когда былъ восхищенъ въ видѣніи на третіе небо, и однакожь невольно прорываются у него восторги души:

Ахъ какъ отрадно было облегшее меня иго,
Какъ сладки давившіе мнѣ шею узы бѣлыхъ рукъ!
Съ тѣхъ поръ какъ ихъ нѣтъ, смертельная тоска обуяла мою душу!
А сколько другихъ еще наслажденій ты подарила мнѣ,
Объ этомъ я уже молчу,—все равно, они сведутъ меня въ могилу,—
Но молчу съ тѣмъ, чтобы вѣчно думать о тебѣ одной.

Воротимся однакожь въ школу Перуджино. Рафаэль и здѣсь уже сталъ подходить къ антику, но болѣе со стороны содержанія нежели со стороны формы: онъ написалъ Аполлона и Марсія въ маленькихъ размѣрахъ; это не борьба и не торжество; прекрасный юноша съ лирою въ рукахъ стоитъ противъ мужиковатаго молодца, играющаго на свирѣли; противоположность благородной природы съ неблагородною выставлена здѣсь живописно тонко и нѣжно. Другой шагъ ступилъ Рафаэль въ свѣтскую историческую живопись. Для старшаго сверстника своего, Пинтуриккіо, набросалъ онъ два рисунка изъ жизни Энея Сильвія, которую предполагалось изобразить на стѣнахъ библіотеки сіэнскаго собора. Школѣ этой не легокъ былъ переходъ къ дѣйствительности свѣтской жизни отъ церковнаго преданія: дать тонъ въ этомъ именно смыслѣ предоставили на первый разъ молодому генію, но и онъ смогъ въ ту пору только воспользоваться для новой цѣли унаслѣдованными, традиціонными формами. Потомъ, въ ихъ же собственно предѣлахъ, Рафаэль создалъ картину, для которой онѣ были самыми подходящими,—извѣстное Обрученіе Пречистой Дѣвы (Спозалиціо). Это образъ истинной новообрученницы, только что развернувшійся цвѣтокъ дѣвства; компоновка тѣсно примыкаетъ къ перуджиновской, но съ такими отмѣнами, благодаря которымъ характеры выходятъ глубже прочувствованными, лица болѣе миловидными, движенія болѣе живыми, а симметрическая постройка цѣлаго одушевлена бо̀льшею индивидуальною свободой. Написавъ этотъ образъ, роскошнѣйшій цвѣтъ собственно-умбрійскаго искусства, Рафаэль вышелъ изъ школы Перуджино и 22-хъ лѣтъ отправился во Флоренцію.

Тамъ, въ противоположность уединенному затишью своей родины, нашелъ онъ многоподвижную общественную жизнь, нашелъ эпическія созерцанія въ

добавокъ къ лирическимъ ощущеніямъ ранней своей юности. Политическая борьба вовлекла въ кругъ свой и художническія силы; реформаторская проповѣдь Савонаролы оставила горячій еще слѣдъ въ умахъ; введеніе его въ Диспуту показываетъ, что мученикъ еще и по смерти сильно повліялъ на душу Рафаэля, а Аѳинская школа, Парнасъ и Эротъ съ Психеею, всѣ свидѣтельствуютъ что впослѣдствіи на него повѣялъ духъ эллинства, его поэзіи и философіи, которыхъ пониманіе раскрылось въ новоплатоновской академіи; наконецъ,—что̀ очень знаменательно,—писанная имъ во Флоренціи группа Грацій является первою, гдѣ у Рафаэля замѣтно изученіе античной пластики. Здѣсь увидѣлъ онъ искусство, смотрѣвшее свѣжими глазами на дѣйствительную жизнь и постигшее естественную правду, а между тѣмъ поднявшееся до выраженія великихъ характеровъ и важныхъ историческихъ событій, и его позднѣйшія мастерскія произведенія обличаютъ ясно, какъ много рисовалъ онъ тогда съ Мазаччіо, Гирландайо, Лу́ки Синьіорелли. Онъ сошелся тамъ съ мастерами, которые, порвавъ послѣднія узы преданія, вступили въ полное обладаніе богатымъ запасомъ художественныхъ средствъ и добыли этимъ соотвѣтственную форму для свободной силы своего генія:—Микель-Анджело и Леонардо да-Винчи уже выставили свои батальные картоны. Тогда нельзя ему было не увидать, что его концепція природы была еще связана школьнымъ преданіемъ, что къ задушевной миловидности ему слѣдовало еще присоединить силу и полноту, всю ширь жизни и ея движенія, добиться разнообразія характеровъ со всей многосторонностью выраженья. Онъ и достигъ этого, но безъ всякаго скачка̀; онъ остался вѣренъ самому себѣ, но постепенно росъ и росъ въ новой атмосферѣ; онъ остался дѣтски-чистъ, но зрѣлый мужъ откинулъ понемногу все то, что́ было бы въ немъ уже ребячествомъ, и доработался наконецъ до свободной и ясной правды. „Мадонна дель-гранъ-дука" смотритъ на Младенца съ безконечнымъ материнскимъ счастіемъ, „Мадонна Темпи" пламенно прижимаетъ его къ сердцу и цалуетъ въ щеку. Душевная прелесть и красота формъ не уступаютъ одна другой въ „Мадоннѣ среди зелени". А въ „Мадоннѣ подъ балдахиномъ" онъ помѣщаетъ вокругъ трона Пречистой Дѣвы святыхъ, и его близкое знакомство съ Фра Бартоломмео становится здѣсь очевиднымъ. Онъ пишетъ портреты, и съ такимъ же успѣхомъ какъ Леонардо старается, вѣрной природѣ выработкою тѣлесныхъ чертъ, разоблачить задушевную тайну своего подлинника. Какъ онъ написалъ себя тогда самъ, это прекрасно высказано Фёрстеромъ: „Съ самою безпритязательною простотой портретъ его представляетъ намъ „благородный, милый характеръ Рафаэля, всю глубину вдумчиваго его ду„ха, всю теплоту чувства, такъ легко переходившую у него въ пылъ, да не „безъ оттѣнка и той меланхоліи, которая такъ часто бываетъ признакомъ „недолговѣчности. Отчего портретъ этотъ всегда производилъ на меня та„кое трогательное впечатлѣніе? Вѣдь онъ смотритъ на насъ какъ не льзя от„кровеннѣе въ свои прямодушные глаза; пріятность и доброта играютъ во„кругъ устъ его; глубина, чистота, богатство духа сказываются во всѣхъ „рѣшительно чертахъ, и ни одно движеніе не обличаетъ внутренней трево„ги, ни страстнаго какого-нибудь желанія. Но это видъ человѣка, чью душу „хотѣлось бы назва́ть слишкомъ нѣжнострунной. Вся суть ея въ гармоніи, „но ей не снести суроваго прикосновенія и долго не нажить. Ей сродно вы-

„раженіе грусти, улыбающейся сквозь слезъ, и первымъ дружескимъ при„вѣтомъ напоминающей неизбѣжность разлуки.“—Какъ быстро развилась сила у Рафаэля, какъ научился онъ передавать дѣйствіе въ надлежащей внѣшней оболочкѣ и сохранять при этомъ всю высоту религіознаго выраженія, это показываетъ знаменитое его Положеніе во гробъ, обильное контрастами и однакожъ гармоническое въ изводѣ линій, гдѣ мѣстами виденъ еще слѣдъ прежней неразвязности, иногда—нѣчто близкое къ насильственному напряженью, но гдѣ все вмѣстѣ слажено уже въ одинъ общій благозвучный строй.

За этими созданіями мастера послѣдовали цвѣтущіе годы въ Римѣ, куда Рафаэль былъ призванъ въ 1508-мъ году. Опираясь на папство, Юлій II хотѣлъ основать сильную державу въ Италіи; сооруженіе за́ново Петровской церкви, расширеніе и изукрашеніе Ватиканскаго дворца, должны были служить громкимъ художественнымъ свидѣтельствомъ его величія и силы. Но въ Римѣ высились еще величаво многія удивительныя зданія древности, по крайней мѣрѣ въ живописныхъ развалинахъ, въ баняхъ его и виллахъ открывали именно тогда множество драгоцѣнныхъ мраморныхъ изваяній, въ Римѣ работалъ скульпторъ Андреа Сансовино, всѣхъ ближе подходившій къ антику; тамъ-то, соревнуя Микель-Анджело, и Рафаэль усвоилъ себѣ высокій стиль, пріобрѣлъ пластическую полноту и ясность для выраженія своихъ глубокихъ идей и своего художественнаго чувства. Когда впослѣдствіи папа Левъ X-й поручилъ ему завѣдываніе постройкою церкви св. Петра, тогда (1515) явилось и повелѣніе, назначавшее его главнымъ блюстителемъ всѣхъ отрываемыхъ въ Римѣ и окрестностяхъ мраморовъ, для того чтобы не погибали художественныя произведенія или надписи, да сохранялся и готовый матерьялъ для помянутаго сейчасъ новаго сооруженья. Запрещено было выжигать по прежнему статуи и орнаментальныя части на известь: предписывалось подвергать изслѣдованію всякіе остатки древности и разыскивать первоначальную ихъ форму и значенье. Рафаэль стоялъ въ средоточіи художественно-научныхъ стремленій, имѣвшихъ въ виду получить о древнемъ Римѣ наглядное понятіе черезъ сравненіе развалинъ съ указаніями древнихъ писателей. Онъ доносилъ Льву X-му, что для него и горе, и вмѣстѣ радость, открывать въ грудахъ многовѣковыхъ развалинъ слѣды первобытнаго великолѣпія. Если каждый обязанъ чувствомъ глубокой преданности къ родителямъ и къ родному краю, то и онъ вполнѣ понимаетъ свой долгъ употребить всѣ силы на то, чтобы сколько можно болѣе сохранилось отъ образа, отъ тѣни того города, который дѣйствительно можно назвать общимъ отечествомъ всѣхъ христіанъ, и который одно время былъ такъ полонъ достоинства и силы, что люди начали уже считать его стоящимъ выше всѣхъ ударовъ судьбы, исключеннымъ изъ обычнаго хода дѣлъ человѣческихъ и предназначеннымъ къ вѣчному безсмертію. Систематическими раскопками и учеными изслѣдованіями намѣревались отыскать почву, на которой Рафаэль, по крайней мѣрѣ какъ живописецъ, хотѣлъ набросать художественное возстановленіе древне-императорскаго Рима. Легко можетъ быть, что его личное присутствіе при съемкахъ и измѣреніяхъ давно покинутыхъ лихорадочныхъ мѣстностей заронило въ него искру ранней смерти. Папскій секретарь Челіо Кальканьини говоритъ: Рафаэль выполняетъ теперь дивное и непостижимое для отдаленнаго потомства дѣло: онъ возстановляетъ передъ нами вѣчный городъ въ

древнемъ по большой части видѣ, въ прежней величинѣ и симметріи. Снося цѣлыя горы щебня, дорываясь до самыхъ глубокихъ основаній и возстановляя постройки по описаніямъ древнихъ, онъ привелъ и папу и Римлянъ въ такое удивленіе, что почти всѣ смотрятъ на него, какъ на ниспосланнаго съ небесъ бога, да явитъ онъ намъ вѣчный городъ во всемъ прежнемъ его величіи. То же самое высказываетъ эпиграмма одного изъ рафаэлевыхъ друзей, графа Кастильіоне:

О, Рафаэль, какъ чудесно сплотилъ ты опять
Растерзанный трупъ нашего вѣчнаго города,
Какъ вызвалъ ты къ прежнему блеску, къ прежней жизни
Этотъ Римъ, изувѣченный огнемъ, мечомъ и вѣками!

Рафаэль, какъ и всѣ Возрожденцы вообще, смотрѣлъ на антикъ еще не по нашему, то-есть онъ не съ сознательною объективностью различалъ его отъ собственной своей жизни, но принималъ его за одну изъ составныхъ частей ея, отъ которой онъ усвоивалъ себѣ то, что̀ было ему по душѣ, что вело къ полной гармонической выработкѣ его замысловъ, къ тому насыщенію идеальности реальностью и содержанія формой, которое онъ съ такимъ же совершенствомъ выполнялъ въ живописи, съ какимъ древніе мастера дѣлали это въ сферѣ художественной пластики. Такъ Софоклъ повліялъ впослѣдствіи на Ифигенію Глука и на гётеву, такъ Одиссейя подѣйствовала на Германа и Доротею и на шиллерова Вильгельма Телля; вѣдь и эти произведенія вовсе не подражанія антику, а цвѣты самобытной силы духа, согрѣтые и озаренные солнцемъ эллинства. „Въ области красоты формъ, говоритъ Буркгардтъ, для новаго человѣка нѣтъ владыки и блюстителя выше Рафаэля.“

Дѣятельность свою въ Римѣ Рафаэль началъ украшеніемъ той палаты въ Ватиканѣ, гдѣ подписывались папскіе указы, и которая по этому называлась „палатою подписей“ (станца делла-сеньятура). Благодаря ему, стала она святилищемъ искусства и культурной исторіи. Онъ изобразилъ здѣсь духовную жизнь людей въ высшихъ ея направленіяхъ: Богословіе, Философія, Поэзія, Правосудіе парятъ въ видѣ отдѣльныхъ фигуръ на потолкѣ, а большія настѣнныя картины отражаютъ намъ дѣйствіе этихъ идеальныхъ силъ въ объемистыхъ композиціяхъ. Неизвѣстно, самъ ли Рафаэль выбралъ этотъ сюжетъ, или онъ былъ заданъ ему другими, но мы видимъ какъ онъ живописно его выполнилъ. Рпомованная хроника его отца передаетъ намъ, что богословы, древніе философы, поэты, люди права и закона, были изображены въ библіотекѣ герцога Урбинскаго, и мы уже при случаѣ упоминали о томъ, что въ молодости Рафаэль рисовалъ съ этихъ фламандскихъ портретовъ. Но все это были только одиночныя фигуры; подобныя же фигуры въ нишахъ представляетъ и капитульная зала церкви Санта-Марія Новелла во Флоренціи: тамъ внизу каждой ниши стоитъ по одному изъ свободныхъ искусствъ обокъ съ его представителемъ, а наверху Ѳома Аквинскій, окруженный цѣлымъ рядомъ значительнѣйшихъ мужей Ветхаго и Новаго Завѣта. Рафаэль изобразилъ Богословіе, Философію и Поэзію одушевляющимъ началомъ цѣлаго общества живыхъ людей, которые въ богато-расчлененныхъ группахъ прямо онагляживаютъ собой созерцаніе истины и возвышеніе души религіознымъ чувствомъ; характеры, ихъ выраженіе, ихъ дѣятельность, всѣ созданы по этимъ идеямъ и проявля-

ютъ ихъ можно-сказать вполнѣ; тутъ нѣтъ ни символики, ни аллегоріи, а идеально-олицетворяющее изображеніе, сродное Грекамъ, съ тою только разницей, что художникъ не воплощаетъ цѣлаго направленія въ одиночной фигурѣ какой-нибудь Минервы или Аполлона, но, какъ истый живописецъ, передаетъ мысль свою въ характеристически-дѣятельныхъ группахъ; личности же представляетъ такъ, что ихъ осанка, ихъ черты, ихъ выраженіе ясно говорятъ о томъ, что̀ наполняетъ ихъ душу. Тутъ многое подготовилъ для него Дантъ, который не только въ рощѣ передъ Адомъ собралъ всѣхъ героевъ и мудрецовъ древности, но даже и въ небѣ по разнымъ свѣтиламъ размѣстилъ группами любящихъ, учителей истины, поборниковъ Христа, надѣливъ каждую группу особымъ одушевленіемъ свойственной ей силы и доблести, и въ такомъ-то именно порядкѣ, не въ томъ, какъ нѣкогда встрѣчались они на землѣ, а въ томъ, который совокупилъ ихъ навѣки въ пантеонѣ исторіи, выводитъ ихъ передъ нами и Рафаэль. „Тріумфы" Петрарки также послужили для него здѣсь мотивами; только живописецъ группировалъ около одного постояннаго центра то, что̀ поэтъ проводилъ передъ читателемъ въ видѣ шествія.

Изъ числа потолочныхъ фигуръ Поэзія не только самая прелестная, но и самая говорящая; а для лучшаго уразумѣнія другихъ помѣщены между ними небольшія наугольныя картины, — между Правосудіемъ и Богословіемъ— Грѣхопаденіе, между Правосудіемъ и Мудростью — Судъ Соломона; далѣе— казнь Марсія и взирающая на земной шаръ Муза: послѣдняя служитъ посредницей между Поэзіей и Философіей, а первая изъ этихъ композицій представляетъ торжество искусства всилу судебнаго рѣшенія.

Въ ряду стѣнныхъ картинъ мы разсмотримъ напередъ ту, которая посвящена богословію или познанію вѣры; она изображаетъ отношеніе божественнаго къ человѣческому и зовется Диспутой, скорѣе въ смыслѣ вышеупомянутыхъ нами „Святыхъ Бесѣдъ" (Conversazioni), нежели въ томъ, что въ ней будто бы представленъ споръ за Св. Причастіе; это — образъ ратующей, борящейся и торжествующей Церкви, или сочетаніе Неба и Земли: что̀ здѣсь составляетъ только предметъ стремленій и чаяній, то тамъ является совершившимся въ очію. На землѣ, вокругъ престола съ дароносицей, символомъ Искупителя, собрались вопервыхъ Отцы Церкви, потомъ духовные и міряне: искренное обоготвореніе, вдохновенное созерцаніе истины, углубленіе души, важная дума, поученіе, сомнѣніе, даже невниманіе къ священному предмету, все это доступно для живописи и выражено у Рафаэля превосходно. Передъ нами живая плоть и кровь, люди, полные естественной правды и вмѣстѣ типически - идеальные, охваченные какъ нельзя многоразличнѣе господствующею въ нихъ религіозною мыслью, которая здѣсь увлекаетъ молодежь къ пылу набожности, а тамъ пробуждаетъ самостоятельно-обдумчивое изслѣдованіе. Отцы Церкви, Дантъ, Фіэзоле, Савонарола представляютъ собой руководящихъ геніевъ; есть вокругъ нихъ и представители общины, но какъ портреты, такъ и лики, созданные свободной мыслію, всѣ сведены мастерскою обдѣлкой къ одному общему тону цѣлаго. Надъ ними разверзлось Небо, благословляющій Христосъ царитъ тамъ на престолѣ посреди, поверхъ его является Богъ Отецъ, а нѣсколько ниже Святой Духъ въ видѣ голубя между ангелами, держащими въ рукахъ Евангеліе; по бокамъ у него Марія и

Іоаннъ, а подъ ними — съ каждой стороны по шести ветхозавѣтныхъ и новозавѣтныхъ святыхъ, всѣ ублаженные и просвѣтленные въ Богѣ, но всѣ характерно индивидуализованные; ангелы парятъ поверхъ. Такимъ образомъ мы видимъ передъ собой одну совокупную картину: внизу — земную борьбу, а надъ нею небесную цѣль ея; вверху царитъ торжественная симметрія, внизу, какъ и слѣдуетъ, болѣе свободное движеніе. Здѣсь, какъ и на потолкѣ Сикстинской часовни, религіозная живопись Среднихъ Вѣковъ, поскольку она изображаетъ не дѣйствія, а состоянія, нашла себѣ окончательное свое завершенье; и если тамъ неодолимо дѣйствуетъ на насъ возвышенность пророковъ, то здѣсь Рафаэль одерживаетъ верхъ красотою композиціи. Въ этой именно картинѣ становится для насъ очевидно, какъ, строго держась закона, Рафаэль умѣетъ сохранить полную свободу художества; какъ, подобно древнимъ, онъ пускаетъ въ ходъ не субъективный произволъ, а естественную необходимость, и оттого удовлетворяетъ насъ такъ же успокоительно какъ и они, тогда какъ Микель-Анджело вовлекаетъ напротивъ зрителя въ страстное настроеніе своихъ собственныхъ душевныхъ бурь, и только уже путемъ трагическихъ потрясеній возводитъ его наконецъ къ вѣчному. Оттого же именно на Диспутѣ Генрихъ Бруннъ выслѣдилъ тотъ законъ искусства, что основныя черты живописной композиціи должны совпадать съ тѣми геометрическими линіями, которыя можно развернуть изъ предѣльныхъ очертаній даннаго пространства въ связи его съ архитектурою. Пространство здѣсь—низкій прямоугольникъ съ перекинутымъ надъ нимъ полукружіемъ. На переднемъ планѣ, понизу вплоть до престола господствуютъ въ соотвѣтствіе боковымъ столбамъ прямыя отвѣсныя и горизонтальныя линіи; полукружіе наверху задумано въ видѣ ниши, основаніемъ ему служитъ облачный вѣнецъ, на которомъ сидятъ блаженные, въ серединѣ Іисусъ Христосъ какъ божественный посредникъ и примиритель, а въ сіяніи славы, которое простерлось надъ нимъ дугой отъ Маріи Дѣвы и Іоанна, отзывается то же опять обрамливающее полукружіе, тогда какъ парящіе ангелы слегка воспроизводятъ собой дугу облачнаго вѣнца, и изъ надглавной точки свода исходитъ лучезарное сіяніе. Но на основѣ этого строгозаконнаго порядка * развертывается, какъ у Леонардо да-Винчи и Фра Бартоломмео, индивидуальная свобода жизни; только все здѣсь богаче, полнѣе, и однакожь безъ всякаго загроможденія; вездѣ одно лишь существенное, но зато уже всецѣло; ни одна изъ многочисленныхъ частностей ни чѣмъ не стѣснена со стороны, каждая въ своемъ собственномъ напряженномъ стремленіи соотнесена съ общимъ центромъ, но существуетъ какъ бы вполнѣ самобытно и независимо, каждая сама по себѣ отрадна, и каждая, однакожь, составляетъ только звукъ одной общей гармоніи.

Между этою картиной и послѣдующей совершилось открытіе потолка Сикстинской часовни, и вліяніе этого великаго созданія обнаружилось въ большей еще широтѣ стиля,—преимущественно стиля одеждъ, да и въ полнѣйшей вообще свободѣ, которыя впрочемъ обѣ столько же отвѣчаютъ содержанію, какъ первоначальная болѣе простая торжественность шла въ свою очередь къ опи-

* Подобнаго строгозаконному механическому порядку въ природѣ. Прим. перев.

санной нами Диспутѣ. Самъ Рафаэль откровенно считалъ за счастіе родиться въ микель-анджеловы времена, такъ какъ это ознакомило его съ совсѣмъ новымъ родомъ живописи, неизвѣстной прежнимъ корифеямъ искусства. Второю его картиной была такъ-называемая Аѳинская школа. Она изображаетъ жизнь философскаго духа въ человѣчествѣ. Люди науки собрались въ храминѣ; въ перспективѣ ея сводовъ отзывается обрамливающая цѣлое дуга. Въ серединѣ, облитые свѣтомъ, и съ аркою портала какъ съ вѣнцомъ надъ головой, являются собесѣдующими Платонъ и Аристотель, первый вдохновенно указывая на небо, какъ на отчизну всеобъемлющихъ идей, послѣдній твердо опираясь на наличную дѣйствительность; вокругъ нихъ съ обѣихъ сторонъ слушатели, далѣе — погруженныя въ думу или спорящія между собой фигуры, въ томъ числѣ Сократъ и Алкивіадъ. Передъ этими верхними ступенями размѣщено нѣсколько группъ справа и слѣва: Зороастръ и Птоломей съ небеснымъ и земнымъ глобусомъ, какъ представитель естествовѣдѣнія, а передъ ними математикъ, чертящій доказательство ученикамъ, при чемъ превосходно охарактеризованы различныя степени пониманія, быстрая смѣтливость и еще безплодный, тщетный пока трудъ. По другую сторону сидятъ пишущіе. Отрокъ съ музыкальными знаками на письменной доскѣ представляетъ собой музыку, слывшую у Грековъ лучшимъ образовательнымъ средствомъ. Какой-то человѣкъ стоитъ прямо и самосознательно указываетъ на свою книгу, а противъ него сидитъ другой, погруженный въ глубокую задумчивость. На лѣстницѣ расположился самодовольно ни въ чемъ не нуждающійся Діогенъ. Такимъ образомъ и здѣсь понятіе умственной жизни воплощено какъ нельзя яснѣе, и трудно постичь разныя недоразумѣнія, къ которымъ подала поводъ подобная картина; но А. Шпрингеру удалось ихъ вполнѣ выяснить: слово Вазари, что Рафаэлю хотѣлось показать, какъ богословы связываютъ философію и астрологію съ теологіей, принимаетъ онъ въ смыслѣ эпохи Возрожденія: Платонъ и Аристотель слывутъ богословами, такъ-какъ верховной цѣлію наукъ признавали они Бога, учили что ни физики, ни этики не льзя закончить безъ богопознанія, и вотъ почему во всемъ достоинствѣ и высотѣ занимаютъ они почетнѣйшее мѣсто середи мужей, углубившихся въ изслѣдованіе звуковъ, законовъ пространства, природы земли и свойства человѣческихъ дѣлъ: они провозвѣстники того божественнаго начала, которое все изъ себя порождаетъ, все проникаетъ собою и все въ себя возвращаетъ. Отсюда разнообразные потоки встрѣчнаго и перекрестнаго движенія, которыми они окружены, разнообразные труды учителей и учащихся, читающихъ и пишущихъ, раздумывающихъ и понимающихъ, тогда какъ оба философа представляютъ собой великую двойственную дѣйствительность идеализма и реализма, присущую какъ самому сополной исторіи всякому провозвѣстію высшей истины. Здѣсь доискивались знанію, такъ игреческой философіи, какъ въ Диспутѣ—историческаго развитія церковныхъ ученій, и объясняли въ такомъ именно смыслѣ всѣ фигуры; это, пожалуй, напрасный трудъ, но онъ показываетъ во всякомъ случаѣ, какъ разновидно и вмѣстѣ вѣрно задумалъ живописецъ вѣрованіе и изслѣдованіе во всемъ многоразличіи ихъ формъ. Каждый зритель властенъ воображать себѣ въ одной изъ этихъ фигуръ темнаго Гераклита, и выспренняго Парменида въ другой; лишь бы онъ только не забывалъ, что Рафаэль вовсе не имѣлъ въ виду поучать иллюстраціей, а хотѣлъ художни-

чески свободно онаглядить содержаніе идей; что не доктринерски, а истинно-поэтически онъ вывелъ только самое сподручное для живописи; что цѣлію его была красота, а средствомъ — полножизненная передача мысли въ видимыхъ формахъ, минахъ и тѣлодвиженіяхъ. Единичное, какъ ни великолѣпно оно само по себѣ, нигдѣ не выставляется впередъ своей особностью, содѣйствуя только гармоническому впечатлѣнью цѣлаго въ чистомъ равновѣсіи содержанія и формы. Кто увидитъ здѣсь только аллегоріи, а не истинно-художническое олицетвореніе идеаловъ, тотъ изъ-за школьнаго предубѣжденія самъ лишитъ себя одного изъ высшихъ наслажденій.

Если въ обѣихъ этихъ картинахъ Рафаэль является глубокомысленнымъ какъ Дантъ, то въ своемъ „Парнасѣ" онъ граціозно-веселъ подобно Аріосту. Здѣсь арка подымается надъ окномъ, поверхъ котораго мы видимъ Аполлона, окруженнаго Музами и поэтами древнихъ и новыхъ временъ; нѣкоторые другіе поэты немного ниже обрамливаютъ собой и полотнища стѣны, прилегающія къ окну; благодаря этому, невыгодное положеніе пространства обратилось въ благопріятный мотивъ для композиціи, которая ведетъ насъ постепенно вверхъ къ сѣдалищу Музъ. Аполлонъ играетъ на скрипкѣ, а Музы—Музы Возрожденія, не скопированныя съ антика, прелестныя фигуры современныхъ живописцу дѣвицъ; Поэзія задумана не столько провозвѣстницей вѣчной истины, сколько, украшеніемъ земного существованія, пышнымъ цвѣтомъ отрадной общественной связи. И здѣсь древніе и новые поэты увѣнчаны лавромъ и облечены въ идеальный хитонъ. Въ числѣ ихъ ясно выдаются Гомеръ, Данте, Сафо; въ остальныхъ каждый властенъ искать и распознавать своихъ любимцевъ: тутъ дѣло не въ реалистическихъ портретахъ, а въ откровеніи поэтической жизни вообще. Граціозная игра формъ вольной своей легкостью перевѣшиваетъ серьёзность выраженія и строгость компоновки, какъ впрочемъ и слѣдуетъ по замыслу цѣлаго. Нѣкоторыя изъ музъ прелестны и полны души, какъ и Поэзія на потолкѣ; другія вышли не такъ удачно, разумѣется если приложить къ нимъ то мѣрило, какое даетъ самъ же Рафáэль. — На противоположной стѣнѣ въ двухъ ясныхъ, чисто уже обрядовыхъ картинахъ изображаетъ онъ Юстиніана, передающаго гражданскій кодексъ своимъ законникамъ, и папу Григорію XI-го, передающаго церковное право канонистамъ. Онъ вознаграждаетъ за это себя и насъ группою надъ окнами: Благоразуміе сидитъ на возвышенномъ мѣстѣ среди Силы и Умѣренности; эти двѣ главныя могуты́ общественной жизни олицетворены здѣсь и прекрасно и съ достоинствомъ.

Отъ такихъ воплощеній идеальнаго побыта Рафаэль обратился (1511—14) къ драматически-подвижной исторіи. Въ другомъ покоѣ дворца представилъ онъ Церковь, избавляемую отъ опасностей; тутъ по примѣру древнегреческаго и древнехристіанскаго искусства въ изображеніи прошлаго намекаетъ онъ на настоящее: казнь, постигшая святотатца Иліодора, * является сим-

* Иліодоръ, казначей сирійскаго царя, Селевка III-го, посланный этимъ государемъ въ Іерусалимъ для отобранія храмовыхъ сокровищъ, едва вступивши во храмъ вопреки увѣтамъ первосвященника Оніи, былъ замертво повергнутъ наземь явившимся вдругъ блестящимъ всадникомъ и двумя юношами, которые его сопровождали; несчастный пришелъ въ себя только благодаря молитвамъ первосвященника.

воломъ изгнанія Французовъ изъ Церковной Области, а чудо больсенской мессы, осилившее всѣ сомнѣнія въ одномъ средневѣковомъ священникѣ, * указываетъ на преодолѣніе истиною новѣйшихъ лжеученій. Рафаэль въ послѣдней картинѣ вывелъ даже папу Юлія II-го спокойно-молящимся зрителемъ чудеснаго явленія, а въ первой изобразилъ его вносимымъ въ іудейскій храмъ. Удивительно передано здѣсь живописцемъ не только то, какъ всадникъ небесный и несущійся съ нимъ какъ бы на крыльяхъ бури сопутникъ, внезапно опрокидываютъ Иліодора, но еще и впечатлѣніе, производимое этимъ на группу предстоящихъ женщинъ и дѣтей. Выступъ капель крови на частицѣ Св. Даровъ передъ невѣрующимъ священникомъ разумѣется неудобно было вполнѣ онаглядить въ живописи; но зато, на манеръ Флорентинцевъ, Рафаэль показалъ въ массѣ обступившаго народа, какую бездну красоты представляетъ свѣжая человѣческая жизнь художнику, который съумѣетъ воспользоваться этимъ кладомъ. Удаленіе Аттилы отъ Рима вслѣдствіе увѣщаній папы Льва Великаго и потомъ знаменитое своими свѣтовыми эффектами освобожденіе апостола Петра, которое художникъ развернулъ надъ однимъ изъ оконъ, напоминаетъ вступившаго тогда на папскій престолъ Льва X-го, который, еще кардиналомъ, ускользнулъ въ Миланѣ изъ-подъ рукъ Французовъ и старался потомъ оградить отъ нихъ Италію. Если и въ этихъ произведеніяхъ Рафаэль предоставлялъ многое выполнять своимъ ученикамъ, то въ другомъ покоѣ Ватикана мы уже вовсе не видимъ руки его, и надо сказать, нѣкоторыя изъ подобныхъ композицій вовсе не идутъ дальше картинъ чисто-обрядоваго содержанія; сердце художника конечно было ни при чемъ, когда придворный живописецъ не могъ обойдти крайней лести Льву X-му. Подвиги старѣйшихъ Львовъ должны были служить къ прославленію современнаго: черты его носитъ папа, вѣнчающій Карла Великаго, а въ императорѣ легко распознать французскаго короля Франциска I-го, на котораго папѣ хотѣлось бы возложить императорскую корону. Не было возможности прямо передать въ картинѣ, какъ папа Левъ IV потушилъ страшный пожаръ знаменіемъ креста: если изобразить огонь еще пылающимъ, тогда не замѣтно будетъ чудеснаго дѣйствія, а если представить его потухшимъ, тогда останется безъ опредѣленнаго смысла знаменіе креста. Какъ же вышелъ изъ затрудненія Рафаэль, которому выпала на долю подобная задача? Папу вывелъ онъ совершенно на заднемъ планѣ, а посреди далъ героично-стилизованную жанровую картину пожара, гдѣ сынъ, несущій старика-отца, напоминаетъ собой Энея, гдѣ глазъ зрителя невольно останавливается на охваченной вихремъ группѣ водоносицъ, или на томъ обнаженномъ человѣкѣ, который спѣшитъ опуститься по стѣнѣ.

Рядомъ съ этими покоями одна зала съ 1518-го года посвящена была Константину. Тутъ исключительно обращаетъ на себя вниманіе битва при мильвіевскомъ мосту, такъ-какъ для всего прочаго Рафаэль нарисовалъ только небольшіе эскизы, которые притомъ даже и не вѣрно переданы исполнителями; но картина боя представляетъ намъ великаго художника съ совсѣмъ но-

* Легенда говоритъ, что передъ глазами этого невѣрующаго священника на частицѣ Св. Даровъ выступили внезапно капли крови.

вой еще стороны: онъ рѣшаетъ свою задачу не только тѣмъ, что приковываетъ глаза и фантазію къ сценамъ кровопролитной схватки, но вмѣстѣ и онаглядживаетъ передъ духовнымъ взоромъ роковой поворотъ во всемірной исторіи. Влѣво отъ зрителя все полно еще борьбы и сопротивленія, и на заднемъ планѣ бой въ полномъ разгарѣ; всерединѣ Константинъ, на бурномъ конѣ, замахивается копьемъ на Максенція, котораго вмѣстѣ съ его лошадью уносятъ мутныя струи Тибра; тутъ рѣшилось гибельное для одной стороны торжество, а вправо на заднемъ планѣ Константиновы всадники преслѣдуютъ бѣгущаго черезъ мостъ непріятеля. Вокругъ крестоносныхъ знаменъ Константина трубятъ уже побѣдный звукъ, а надъ головой его парятъ три ангела, вѣстники и свидѣтели міроправящаго Промысла; въ движеніи ихъ какъ бы отражается еще та борьба массъ, которою проникнутъ весь сплошь низъ картины. И во всей этой сумятицѣ какое удивительно тонкое чувство ритма линій, какое обиліе разнообразныхъ мотивовъ, какая энергія движенія и выразительность въ предѣлахъ вездѣ вѣрной себѣ красоты!

Наружная стѣна этой залы образуетъ въ верхнемъ этажѣ Ватикана коридоръ, изъ котораго въ промежуткахъ колоннъ открывается видъ на́ городъ и его окрестности. Если внутри дворца была прославлена высшая духовная жизнь человѣчества и торжествующая съ божіею помощью Церковь, то здѣсь по потолочнымъ сводамъ перехода изображена ветхозавѣтная и новозавѣтная исторія, какъ подготовительница того спасенія, тѣхъ невыразимо-великихъ благъ и притомъ какъ первообразъ истинно-человѣческаго общежитія. Здѣсь преобладаютъ, и какъ не льзя болѣе кстати, ясность замысла, свѣтлая граціозность исполненія, особенно между прочимъ въ ландшафтной части; куда бы вошедшій зритель ни обратилъ свой взоръ, онъ вездѣ долженъ отрадно повстрѣчать нѣчто близко-знакомое, легко-понятное. Картины мірозданія напоминаютъ отчасти микель-анджелову манеру, но все слѣдующее за тѣмъ выводится уже не со стороны своей надземной высоты, а плѣняетъ напротивъ своей патріархальностью и чѣмъ-то человѣчески намъ близкимъ; такимъ образомъ великое мастерство Рафаэля достигаетъ высшей своей вершины въ изображеніи полусказочной и однакожь столь замысловатой исторіи Іосифа, или въ прелестной, освѣщенной мѣсяцемъ, картинѣ Исаака, играющаго съ женою своей, Ревеккой. Стѣна обокъ съ этою блещетъ неистощимымъ обиліемъ арабесковыхъ украшеній, которое, благодаря тонкимъ штукковымъ рельефамъ съ живописью и позолотой, сливается въ многоголосные аккорды и безтрудно услаждаетъ зрѣніе всегда новыми благозвучными изводами линій и цвѣтооттѣнковъ. Образцомъ для этого служили только-что отрытыя тогда бани Тита; Джованни да-Удине и Перинъ дель-Вага блистательно выполнили то, что́ съ неподражаемою легкостью набросалъ Рафаэль. Декоративное направленіе Возрожденья, составлявшее силу его изначала, дошло здѣсь до полнаго уже цвѣта, невольно очаровывающаго зрѣніе. По простѣнкамъ вьются цѣлыя вязи листвы и цвѣтовъ, то поддерживающія, то развертывающія изъ себя фигуры людей и животныхъ; медальоны съ изящными рельефами увиты зеленью, а въ разбросанныхъ мѣстами миѳологическихъ сценахъ и фигурахъ является опять олицетворенною или поэтически-возрожденною разнообразная естественная, первобытная жизнь. Какъ звуки инструментальной музыки сопровождаютъ мелодію полнаго души напѣва и повторяютъ или постепенно заканчиваютъ его

мотивы въ измѣнчивыхъ сочетаніяхъ и многоразличнѣйшихъ оттѣнкахъ, такъ и арабески эти являются отголоскомъ идей и настроеній потолочной живописи, представляя картины естественной жизни и поэзіи въ гармонической игрѣ формъ и красокъ.

Упомянемъ здѣсь кстати и о другихъ монументальныхъ произведеніяхъ кисти Рафаэля. Вопервыхъ о сивиллахъ въ Санта Марія делла-паче. Если на минуту, увлекшись живописью потолка Сикстинской часовни и сбившись съ своего пути соревнованіемъ манерѣ Микель-Анджело, Рафаэль написалъ на одномъ изъ церковныхъ столповъ пророка Исаію и явно отсталъ въ этомъ отъ своего предшественника, то онъ тотчасъ же воротился опять на настоящую дорогу и оказался вполнѣ великимъ художникомъ, не стремясь уже поровняться съ соперникомъ возвышенностью и глубокомысліемъ въ пластикѣ одиночной фигуры, а заявилъ свою собственную силу и заслужилъ въ свою очередь побѣдный вѣнокъ не только граціей формы и выраженія, но и стройнымъ благозвучіемъ цѣлой живописной группы. Въ широкій прямоугольникъ стѣны врѣзалась здѣсь полукружіемъ оконная арка, и этимъ-то неблагопріятнымъ повидимому пространствомъ воспользовался Рафаэль для одной изъ прекраснѣйшихъ своихъ композицій: четыре женскія фигуры расположены здѣсь, кто сто̀я, кто сидя, кто наконецъ прислонившись къ аркѣ; наверху послѣдней стоитъ геній съ факеломъ въ рукѣ, какъ денница новаго разсвѣта познанія; вправо и влѣво отъ него два ангела съ скрижалями обращены къ сивилламъ, стоящимъ въ самой аркѣ, а два другіе, также обращенные наружу, парятъ съ развернутыми свитками поверхъ двухъ другихъ сивиллъ, выдвинутыхъ впередъ. Такимъ образомъ пространство заполнено какъ нельзя лучше въ совершенно свободной симметріи, и моментъ откровенія, моментъ постиженія новой истины переданъ здѣсь въ стройномъ четырехголосномъ аккордѣ. Рафаэлевы сивиллы занимаютъ середину между сивиллами Микель-Анджело и греческими музами; онѣ одушевлены тою внутреннею высотой, какую придаетъ имъ познаніе спасенія и упованіе вѣчной жизни во Христѣ, Побѣдителѣ смерти, а это дѣлаетъ ихъ самымъ лучшимъ украшеніемъ того мѣста, которое Агостино Киджи избралъ усыпальницею для себя и для своихъ; миромъ небеснаго блаженства вѣетъ на зрителя отъ совершенной гармоніи этого за̀литаго свѣтомъ изображенья.

Вскорѣ потомъ Рафаэль выстроилъ и отдѣлалъ другую могильную часовню въ лѣвомъ боковомъ кораблѣ Санта Марія дель-пополо. Куполъ паритъ надъ осьмиугольнымъ пространствомъ, расчлененнымъ и украшеннымъ въ чистѣйшемъ вкусѣ Возрожденія; куполъ этотъ представляетъ собой Небо: вокругъ благословляющаго Бога Отца движутся планетные боги съ ангелами, или мудрыми духами, руководящими теченіе сферъ; античное сливается здѣсь съ христіанскимъ какъ у Данта, какъ у новѣйшихъ поэтовъ. Изъ четырехъ статуй пророковъ, которые въ нишахъ по̀низу поддерживаютъ упованіе человѣчества, внезапно приходящій въ себя Іона выполненъ самимъ Рафаэлемъ: это—юноша благороднѣйшаго стиля, обличающій въ живописцѣ и даровитаго пластика, тогда какъ мирное, отрадное впечатлѣніе цѣлаго свидѣтельствуетъ также объ архитектоническомъ его талантѣ, который онъ впрочемъ достаточно показалъ въ разныхъ виллахъ и дворцахъ, а всего блистательнѣе—въ заднихъ планахъ живописныхъ своихъ произведеній.

Вслѣдъ за религіозными сюжетами идутъ чувственно-веселые съ древне-поэтическимъ отпечаткомъ. Рафаэль только что украсилъ проказами всепобѣждающаго Амура купальню кардинала Бибіэны, а жилую бесѣдку въ саду Боргезе полной свѣтлаго юмора брачной ночью Александра Великаго съ Роксаною, какъ вдругъ тотъ же опять Агостино Киджи пригласилъ его съ учениками росписать выстроенную архитекторомъ Перуцци виллу Фарнезину. Здѣсь въ одной изъ залъ Рафаэль написалъ свою Галатею, какъ, стоя въ раковинной колесницѣ, она правитъ дельфинами; распущенными волосами ея играетъ вѣтеръ, прелестное туловище обнажено, одеждою повита только нижняя часть тѣла; лицо богини счастливитъ своимъ собственнымъ счастіемъ; такъ въ очаровательномъ движеніи царитъ она посереди картины, а стрѣляющіе изъ лука боги любви рѣютъ вокругъ; нимфы обнимаются съ морскими кентаврами, тритоны играютъ на раковинахъ, все дышетъ разгуломъ, но не развратомъ, не похотью, а той чувственною утѣхой, которая по природѣ двойникъ любви, царившей въ невинную пору золотого вѣка. Вся эта картина какое-то упоительное ликованіе тѣлесной красоты, и однакожь ни здѣсь, ни въ рафаэлевыхъ Психеяхъ, рѣшительно нѣтъ копировки антика; все это возрождено собственнымъ сердцемъ художника въ чувствѣ новой, современной ему эпохи. Психеи украшаютъ плоскій потолокъ и спуски сводовъ въ великолѣпныхъ сѣняхъ того же зданія. Не гонясь за глубокимъ значеніемъ миѳа о душѣ, ея отпаденіи, искупленіи и оживленіи божественной любовью, Рафаэль передаетъ его намъ вслѣдъ за Апулеемъ (II, 463) въ видѣ пестрой сказки, сотканной для потѣхи досужею фантазіей. Сборище боговъ, передъ которымъ Эротъ оправдываетъ свои похожденія, и потомъ брачное торжество его на Олимпѣ, блещутъ на потолкѣ какъ два великолѣпныхъ ковра, развернутыхъ между гирляндами цвѣтовъ и фруктовъ: такими же вязями обрамлены и стрѣлки сводовъ, а вглуби ихъ паритъ богъ любви съ аттрибутами другихъ божествъ, которые онъ похитилъ для забавы, тогда какъ ниже въ группахъ изъ немногихъ впрочемъ фигуръ выведены сцены изъ исторіи Психеи. Картины, гдѣ Эротъ показываетъ Психею Граціямъ, гдѣ Юпитеръ его цалуетъ, гдѣ небесные посланцы въ тріумфѣ препровождаютъ ее на небо,—это и нѣкоторые еще мотивы изъ пира олимпійскихъ боговъ, напримѣръ фигура Ганимеда,—принадлежатъ къ истиннымъ перламъ художества; но есть и такія вещи, которыя грубо и поверхностно отдѣланы или даже искажены неискусными руками учениковъ, какъ напримѣръ Венера, выведенная съ мужиковатой неуклюжестью. Будь все это исполнено такъ какъ Галатея, оно принадлежало бы къ восхитительнѣйшимъ произведеніямъ живописи. И такимъ-то еще фантазіямъ съ наслажденіемъ отдавался Рафаэль въ то самое время, когда онъ создавалъ Сикстинскую мадонну и свое дивное Несеніе Креста!

Переходъ къ масляннымъ станковымъ картинамъ римской эпохи Рафаэля могутъ подготовить для насъ нарисованные имъ въ 1516-мъ году картоны для ковровъ, сотканныхъ и вышитыхъ потомъ въ Аррасѣ, съ тѣмъ чтобы послужить новымъ дополнительнымъ украшеніемъ по низу боковыхъ стѣнъ Сикстинской часовни. Они содержатъ въ себѣ сцены изъ Апостольскихъ Дѣяній, и отъ лирическаго идиллизма въ рыбной ловлѣ Петра, отъ спокойнаго настроенія въ „Паси овцы моя“, доходятъ до драматично-сильныхъ композицій, до свободнаго стиля мірскихъ, однакоже Богу посвященныхъ кар-

типъ исторической живописи, каковы ослѣпленіе Элимы (Варъ-Іисуса), смерть Ананіи. Рафаэль является здѣсь полнѣйшимъ властелиномъ, во всей силѣ своего генія. Какъ мощно, подобно гнѣвнымъ богамъ, стоятъ на серединномъ возвышеніи апостолы, а передъ ними вмигъ опорожнилось пространство, потому что вправо падаетъ какъ молніею пораженный обманщикъ Ананія, а влѣво отступаютъ въ страшномъ испугѣ нѣсколько зрителей. Позади ихъ прямодушные члены общины отдаютъ въ ея пользу весь излишекъ своего имущества, тогда какъ жена Ананіи пересчитываетъ еще тайкомъ утянутыя мужемъ деньги; за Ананіею апостолъ Іоаннъ одѣляетъ бѣдныхъ приношеніями достаточнѣйшей братіи, и этимъ дѣломъ любви примирительно завершается происходящая на нашихъ глазахъ трагедія вины и казни. Все многосодержательное событіе съ величайшею энергіей и расчетливѣйшимъ художественнымъ умѣньемъ сведено въ одинъ моментъ и удержано навсегда на этой живописной своей вершинѣ. Симметрично стоятъ другъ противъ друга передъ сидящимъ на тронѣ проконсуломъ Сергіемъ апостолъ Павелъ и волхвъ Элима (Варъ-Іисусъ), и конечно не льзя было разительнѣе обозначить мракъ слѣпоты, объявшій вдругъ послѣдняго по апостольскому слову, какъ тѣмъ робкимъ ощупываніемъ, къ которому вынужденъ прибѣгнуть волхвъ, въ противоположность высокому спокойствію Павла. Еще болѣе чѣмъ Мазаччіо выдвинулъ Рафаэль впередъ околѣченность нищаго хромца въ храмѣ; но когда простеръ ему руку помощи апостолъ Іоаннъ, то внезапный приливъ упованія и вѣры видимо осилилъ невзрачность его сложенія, и мы не можемъ усомниться въ томъ, что больные члены его возстановитъ электрически-живительная струя здоровья. Съ эпическою наглядностью передается намъ жертвоприношеніе въ Листрѣ, начиная съ исцѣленія хромого, роняющаго костыль и воздѣвающаго благодарныя руки къ небу, до людей, приведшихъ быка, на котораго жрецъ уже заноситъ топоръ свой, а апостолъ (предметъ этой неожиданной для него жертвы) раздираетъ на себѣ одѣяніе. Картина проповѣди Павла въ Аѳинахъ представляетъ на первомъ планѣ боговдохновеннаго витію; съ вѣрою обращаются къ нему Діонисій Ареопагитъ и Дамарида, Греки стоятъ и сидятъ полукружіемъ, и въ лицахъ, во всей осанкѣ ихъ выражаются разнообразныя впечатлѣнія, производимыя на нихъ проповѣдью о невѣдомомъ Богѣ, начиная съ погрязшаго въ чувственность равнодушія ко всему идеальному до того пытливаго сомнѣнія, которое путемъ вопросовъ постепенно приходитъ къ серьёзной думѣ и наконецъ къ глубокому пониманію новой истины. Величавость не только самихъ фигуръ, но и ихъ индивидуальной одежды выдаетъ въ этихъ ясно расположенныхъ и въ то же время полныхъ жизни композиціяхъ вліяніе античныхъ статуй и рельефовъ, но такое вліяніе, которымъ мастеръ воспользовался самостоятельно, свободною рукой переводя его на живопись.

И въ Римѣ обширныя работы Рафаэля сопровождались рядомъ такихъ портретовъ, въ которыхъ онъ схватывалъ ядро личности, какъ истинный поэтъ и возводилъ его на степень своеобразнаго идеала. Такъ написалъ онъ обоихъ папъ, Юлія и Льва, нѣсколькихъ царедворцевъ, какъ напримѣръ Кастильіоне, и очаровательную женщину, Іоанну Арагонскую. Имя молодой булочницы, Форнарины, слывущей по преданію его возлюбленной, скорѣе принадлежитъ Римлянкѣ изъ простонародія, которая изображена имъ полу-

нагою, въ браслетѣ съ его именемъ на рукѣ, нежели тому благородно-прекрасному, полному возвышенности лицу, которое блеститъ между перлами флорентинскихъ Уффицій; не знаю, почему въ послѣднее время стали такъ рѣшительно приписывать его Себастьяну дель-Піомбо. Сродни этому мастерскому произведенію полный одушевленія Скрипачь и тотъ тихо смотрящій въ даль полуюноша-отрокъ въ Луврѣ, который, какъ оно ни странно, носитъ собственное имя мастера.

Для французскаго короля Рафаэль написалъ св. Маргариту, какъ съ смѣлою невинностію въ сердцѣ и съ пальмовою вѣткой въ рукѣ проходитъ она мимо самаго дракона, словно будто бы ступала по цвѣтистой полянѣ, и потомъ Михаила Архангела, когда въ полномъ вооруженіи онъ стремительно нисходитъ съ неба и, ставъ ногой на выю Сатанѣ, заноситъ копье на супостата: здѣсь— мужественная энергія добра, рѣшительно побѣждающая злобу, а тамъ—чистѣйшее женственное благодушіе, огражденное отъ нея молитвой. Въ высшей степени эффектною, небольшою по выполненію, но великою по замыслу композиціей является Видѣніе Эзекіиля,—Іегова, несомый тѣми символическими животными, которыя сдѣлались потомъ знаменіемъ евангелистовъ; занимая середину между греческимъ отцомъ боговъ и типомъ Бога Отца у Микель-Анджело, онъ представленъ чисто порафаэлевски не въ бурныхъ облакахъ, а напротивъ въ блескѣ восходящаго утренняго солнца и поднявъ обѣ длани на благословеніе. Такъ же поэтически, хотя и въ совершенно спокойномъ положеніи, задумана св. Цецилія; она стоитъ среди двухъ вполнѣ контрастирующихъ фигуръ, — Павла, погрузившагося въ глубокую думу, съ мечо́мъ въ рукѣ, и такъ мило выглядывающей на зрителя Магдалины; между нею и двумя ея спутниками видны еще обращенныя другъ къ другу головы и погрудія Іоанна и Петронія. На землѝ лежатъ музыкальные инструменты, но Цецилія опустила даже и органныя трубы, которыя у ней въ рукѣ, и смотритъ съ вдохновеннымъ восторгомъ на небо, откуда доходитъ до слуха ея дивное пѣніе, настоящее откровеніе искусства свыше. Плавность линій, гармонія сочныхъ красокъ и здѣсь удивительно совпадаютъ съ мыслію и съ разнообразною постепенностью выраженья. Наконецъ, одна трагически-потрясающая и въ то же время возносящая надъ страданіемъ многофигурная картина: Несеніе Креста, извѣстное подъ именемъ Spasimo di Sicilia, то есть „Сицилійской страды", потомучто оно писано для монастыря Скорбящей Божіей Матери въ Палермо. Іисусъ упалъ подъ тяжестью креста, который Симонъ Киренейскій съ него снимаетъ; между тѣмъ одинъ изъ стражниковъ ударяетъ страдальца копьемъ, а другой хочетъ приподнять его на веревкѣ; Христосъ обращаетъ ликъ (и какой ликъ!) въ другую сторону, гдѣ слѣдуетъ за нимъ Мать съ вѣрно преданными женами и внѣ себя отъ скорби простираетъ къ нему руки; на заднемъ планѣ конная стража, открывающая и замыкающая шествіе. Все тутъ на своемъ мѣстѣ, каждая фигура движется сама собой и каждая вполнѣ пріурочена къ ритму цѣлаго; весь ходъ событія какъ будто прямо взятъ изъ дѣйствительной жизни, а между тѣмъ введенъ въ благороднѣйшую мѣру красоты. Въ вѣнчанномъ терніемъ Спасителѣ найденъ здѣсь идеалъ страдальца Христа, безвинно поднявшаго на себя скорбь міра и въ самомъ униженіи вознесшаго своей личностью человѣчество до дивной, прямо божественной высоты. — Геттнеръ указалъ на то, что карти́ны эти,

вмѣстѣ съ Сикстинскою часовней и съ Преображеніемъ, принадлежатъ той именно порѣ, когда волны германской реформаціи, хлынувъ и въ Италію, пробудили не мало благородныхъ и глубокихъ душъ къ усиленной религіозной жизни обокъ съ свободнымъ умственнымъ образованіемъ эпохи Возрожденія.

Рафаэль принадлежалъ бы къ числу величайшихъ живописцевъ, не оставь онъ по себѣ ни чего кромѣ ряда своихъ мадоннъ, начиная съ тѣхъ дѣтски-милыхъ, задушевныхъ образо́въ умбрійской школы, до полныхъ жизни, граціозныхъ произведеній средней флорентинской поры и оканчивая мастерскими созданіями зрѣлаго римскаго періода; онѣ съ одинаковымъ совершенствомъ воплощаютъ идеалъ души, къ которому Средніе Вѣка стремились въ своемъ служеніи женщинамъ; въ самомъ дѣлѣ чистая женственность нашла въ нихъ себѣ такіе живописные облики, съ которыми ни что не можетъ сравниться. Прежде всего естественный элементъ просвѣтляется здѣсь красотою истинно-человѣчнаго отношенія между матерью и младенцемъ, наполняющаго душу любовью и семейнымъ счастіемъ, или, какъ выражается Буркгардтъ, искусство, послѣ полуторы тысячи лѣтъ, достигаетъ здѣсь съизнова той высоты, на которой его облики сами собой и безъ всякихъ стороннихъ прибавокъ являются чѣмъ-то вѣчнымъ и божественнымъ. „Прекрасныя женщины „вѣдь нарѣдкость, поэтому я и пускаю всегда въ ходъ извѣстную предстающую мнѣ идею; не знаю, есть ли въ ней какое-нибудь художественное до-„стоинство: по крайней мѣрѣ стараюсь объ этомъ изо всѣхъ силъ“—такъ пишетъ Рафаэль къ Кастильіоне, съ чистосердечною скромностью и вмѣстѣ однакожь съ сознаніемъ своего формотворческаго таланта, воспроизводящаго первообразъ вещей, созерцающаго ихъ въ томъ вѣчномъ свѣтѣ, въ какомъ стоятъ онѣ передъ самимъ Богомъ. Приподнимаетъ ли Марія пологъ надъ спящимъ Малюткой, или радуется его пробужденію, или, наконецъ, вся погрузясь въ блаженный миръ, удовлетворенная въ самой себѣ и въ немъ, прижимаетъ его къ сердцу, нѣжно заключаетъ въ свои объятія; наединѣ ли она съ своимъ Сыномъ, или тутъ же находятся сверстникъ его, Іоаннъ, одна изъ старшихъ женъ, Елисавета или Анна, а не онѣ, такъ Іосифъ: Рафаэль всегда изображаетъ намъ домашнюю жизнь и жену, какъ вѣнецъ ея, какъ высшую блюстительницу, безъ мѣщанскаго пошиба или типа, свойственнаго сѣвернымъ художникамъ, безъ той пышности Возрожденія, которую такъ любятъ Флорентинцы,—изображаетъ въ существенной ея природѣ, полносильной всегда и вездѣ, въ чистомъ настроеніи внутренняго ея чувства. Не даромъ испанскій король назвалъ одинъ изъ такихъ образо́въ Рафаэля своей „Жемчужиной“; другой, круглый образъ Мадонны делла-седіа (то-есть Мадонны на стулѣ), сталъ по такому же точно праву наслажденіемъ и любимцемъ всѣхъ женщинъ вообще. Характеръ чудотворныхъ или запрестольныхъ иконъ напоминаетъ уже то, когда напримѣръ Іоаннъ подводится Елисаветою подъ благословеніе къ Младенцу Іисусу, а тотъ свободно поднялся на лонѣ Матери, чтобы дѣйствительно благословить. Мадонна дель-пѐше (то-есть съ рыбою) сидитъ на тронѣ между двухъ святыхъ и получила свое прозвище отъ рыбы, принесенной младшимъ Товіей. Мадонна ди-Фулиньіо (названная такъ по мѣстности) паритъ на облакѣ и подобно божественному Младенцу обращается съ выразительнымъ тѣлодвиженіемъ къ землѣ, гдѣ Франческо д' Ассизи смотритъ вверхъ въ набожномъ восторгѣ, а Іоаннъ съ вѣрующимъ упованіемъ, тогда

какъ св. Іеронимъ молитъ о ниспосланіи небесной благодати заказчику образа, Сиджизмондо Конти. Между двухъ этихъ группъ держитъ въ рукахъ дщицу милѣйшій ангелоподобный отрокъ; надписи на доскѣ нѣтъ, но судя по тому, что на заднемъ планѣ мы видимъ городъ Фулиньіо, надъ которымъ летитъ метеоръ и простерлась радуга, мы въ правѣ догадываться, что образъ былъ церковнымъ вкладомъ, въ благодарность за исполнившійся обѣтъ или за услышанную небомъ мольбу о спасеніи отъ какого-нибудь бѣдствія. Наконецъ Сикстинская Мадонна, и теперь повѣдывающая Германіи, до чего способенъ былъ вознестись Рафаэль.

Подобно тому какъ дантова Беатриче,—эта душа, возвратившаяся въ лоно Господа,—открываетъ Его благодать и истину поэту, такъ и Марія на этомъ образѣ представляетъ идеалъ души, ублаженной любовью божіей и просвѣтленной воспріятымъ ею въ себя спасеніемъ, которое несетъ она на рукахъ въ лицѣ Младенца Іисуса. И онъ здѣсь уже не весело-игривое дитя, онъ полонъ глубокой и важной думы, надѣленъ такимъ высокимъ могуществомъ, которое обличаетъ въ немъ будущаго судію и побѣдителя міра. Передъ нами то дѣтство зрѣлаго духа, котораго долженъ достигнуть возрожденный человѣкъ, для того чтобы войдти въ царство небесное. Раскрылась завѣса во святая святыхъ, въ сливающемся съ моремъ свѣта ангельскомъ сіяніи спускается на облакѣ Марія; нѣсколько ниже преклонили передъ ней колѣно съ одной стороны папа Сикстъ, по которому наименованъ образъ, съ другой—святая великомученица Варвара, а на балюстраду подъ Богоматерью оперлись два маленькіе ангела и пристально смотрятъ оба вверхъ: въ нихъ воплощено выраженіе дѣтской невинности, въ св. Варварѣ—блаженство счастливой дѣвственной души, въ Сикстѣ—зрѣлое мужество такого духа, который трудомъ мысли и воли готовится къ принятію благодати божіей; такимъ образомъ все вмѣстѣ представляетъ картину высшаго освященія жизни религіей, олицетворенной во Христѣ. И какъ соразмѣрно, какъ вмѣстѣ съ тѣмъ свободно и индивидульно въ этомъ гармонически-сомкнутомъ и законченномъ въ себѣ цѣломъ расположеніе всѣхъ до одной фигуръ! Какая и здѣсь опять дивная постепенность въ выраженіи, начиная отъ дѣтской беззаботности до сладкой душевной отрады, до свѣтлаго вдохновенія и наконецъ до божественной высоты! Отъ этого образа такъ и вѣетъ внушеніемъ свыше, онъ выростаетъ передъ нами органически, ни дать ни взять какъ изъ завязавшихся почекъ развернутся напередъ два листка, а въ промежуткѣ ихъ взойдетъ потомъ цвѣтокъ яркою звѣздою. Ко всему этому привходитъ здѣсь смѣлая, неподражаемо-вѣрная кисть, водимая собственною рукой мастера, тогда какъ въ другихъ случаяхъ его мысли такъ часто приводились въ исполненіе съ помощью учениковъ, чѣмъ многое въ позднѣйшихъ картинахъ Рафаэля отличается въ ущербъ ему отъ раннихъ его произведеній.

Если Сикстинскую мадонну мы относимъ къ лирическимъ еще картинамъ, потому что она дѣйствуетъ на насъ какъ благозвучнѣйшій, торжественностройный гимнъ, за то другой образъ, представляющій также высшее просвѣтленіе, носитъ уже больше драматическій характеръ: мы говоримъ о „Преображеніи“, поставленномъ надъ смертнымъ одромъ Рафаэля, такъ какъ художникъ умеръ нарисовавши правда всю картину, но вполнѣ закончивъ только верхнюю, не-

бесную ея часть. На горѣ Ѳаворѣ тремъ любимымъ ученикамъ выяснилась вполнѣ истина, что въ Іисусѣ исполнились законъ и пророки, и оттого духовному ихъ взору Учитель предсталъ дивно просвѣтленнымъ между Моисеемъ и Иліей; нисходя съ горы повстрѣчали они отрока, одержимаго падучей болѣзнью: „бѣсноватый" пришелъ за помощью, но другіе апостолы тщетно старались исцѣлить его. Рафаэль, однимъ изъ геніальнѣйшихъ пріемовъ, когда либо дававшихся какому-нибудь художнику, захватилъ оба эти момента разомъ: внизу видимъ мы природу человѣка въ демоническомъ ея искаженіи, въ повседневномъ обиходѣ, а наверху—въ небесномъ просвѣтленіи; здѣсь—полнота божественнаго блаженства, тамъ—земная напасть и всегдашняя потребность въ вышней помощи; сообразно съ этимъ внизу—темная тѣнь, тревожно перекрещивающіяся линіи, взволнованныя, разнохарактерныя тѣлодвиженья, а на верху—свѣтъ и ясность, кроткій, равномѣрный ритмъ спокойно-плавныхъ формъ. Внизу тѣ смѣло-величавыя фигуры, та порывистая напряженность любого дѣйствія, та могучесть даже въ драпировкѣ одеждъ, на какія впервые отважился Микель-Анджело и какія Рафаэль допустилъ въ свои картоны Апостольскихъ Дѣяній; наверху—торжественное настроеніе, тихая симметрія, душевно-кроткая возвышенность древне-христіанскихъ иконъ, а также и произведеній умбрійской школы,—нѣчто напоминающее вполнѣ законченный церковный стиль Диспуты. Прямоугольникъ нижней половины служитъ прочнымъ основаніемъ для пирамидальной композиціи верхней. Чистая бѣлизна ризъ Спасителя издаетъ такой лучезарный блескъ, что онъ какъ бы преломляется всѣми радужными цвѣтами въ одеждахъ близъ стоящихъ личностей, и ослѣпительно сіяя поверхъ черныхъ тоновъ нижней сферы невольно привлекаетъ къ себѣ ваши глаза. Внезапность изображеннаго дѣйствія, индивидуальность тѣлодвиженій, особенность выраженія каждаго лица, все однакожь въ предѣлахъ незыблемой архитектоники цѣлаго, представляютъ высшее сочетаніе закона съ свободою, вдохновенія съ художественнымъ расчетомъ. Образъ, говоря прямо созерцанію и сердцу, раскрываетъ и передъ умомъ всю сущность религіи: конечное проникнуто здѣсь чувствомъ своей зависимости отъ безконечнаго, а вѣчное побѣдительно исцѣляетъ скорбь временнаго, объявляясь ему въ правдѣ и въ любви; эта просвѣтляющая истина, эта спасающая любовь олицетворились во Христѣ Іисусѣ, и оттого сынъ человѣческій слился воедино съ Божествомъ; полное преданіе себя конечнымъ безконечному—вотъ путь къ истинному его возвышенію и блаженству. Не одною только мыслію и не однимъ указывающимъ вверхъ ученикомъ связаны между собою обѣ группы; онѣ вообще такъ задуманы, что требуютъ, вызываютъ одна другую, и даже въ глазъ бѣсноватаго западаетъ лучъ свѣта, какимъ окруженъ и залитъ Спаситель, и этотъ лучъ видимо умѣряетъ силу болѣзненныхъ корчей несчастнаго. Отецъ отрока, провожающія его женщины съ ихъ кручиной и мольбой о помощи, апостолы съ живымъ ихъ участіемъ и съ недоумѣніемъ что́ тутъ начать,—какъ всѣ они противоположны и между собою, и съ верхнею половиной, гдѣ Іоаннъ и Петръ, симметрично вылившіеся у художника, оба прикрываютъ себѣ рукой глаза отъ ослѣпительнаго сіянія, Іаковъ склонился впередъ въ пламенной молитвѣ, а Христосъ свободно паритъ надъ ними всерединѣ между Моисеемъ и Иліей, смотрящими на него вверхъ съ благоговѣйнымъ изумленіемъ. У Христа здѣсь та же широкая раз-

становка глазъ, что и у Сикстинской мадонны, а величавыя черты лица исполнены блаженства любви. Первое впечатлѣніе картины неодолимо дѣйствуетъ на чувство и фантазію, а дальнѣйшее углубленіе въ ея совокупность и въ детали не восхититъ еще болѣе развѣ однихъ тѣхъ, кто съ назорейской можно-сказать ограниченностью видитъ настоящее искусство исключительно въ церковномъ лишь преданіи и въ старозавѣтной строгости, тогда какъ оно достигаетъ совершенства только вѣдь тогда, когда естественная правда и личная свобода художническаго генія вполнѣ заявятъ себя въ его творчествѣ. Неподражаемо и превосходно у Рафаэля именно то, что собственная душа его и выполняемый имъ сюжетъ гармонически растворяются другъ въ другѣ, что онъ одушевляетъ образы, высказывая въ нихъ глубину завѣтнаго своего чувства и что его мысль тутъ же создаетъ себѣ вполнѣ соотвѣтственную, совершенно подходящую оболочку изящныхъ формъ.

Ученики, которые при жизни мастера помогали ему въ исполненіи работъ и подъ его руководствомъ писали иногда прекраснѣйшія вещи, усвоили себѣ стиль учителя только внѣшнимъ однако образомъ, нѣкоторые со стороны его силы, бо̀льшая же часть со стороны формальной красоты; но не было тутъ души, которая обусловливала и порождала у него форму, а оттого школа и замерла, спускаясь болѣе и болѣе на поверхностные эффекты, на докучливую соразмѣрность пріятныхъ, но пустыхъ линій, безъ содержанія. Что красота не одна только гармонія формовыхъ соотношеній, что послѣдняя только тогда поднимаетъ и удовлетворяетъ душу, когда умъ и внутреннее чувство обрѣтаютъ въ ней наглядные, выразительные для себя облики, — это становится здѣсь яснѣе дня. Тѣмъ не меньше большинство рафаэлевыхъ учениковъ произвели не мало отраднаго и даже значительнаго, въ особенности виднѣйшій изъ нихъ — Джуліо Романо. Проявивъ въ „побіеніи каменьемъ Стефана" рафаэлевскій духъ не только что постройкою цѣлой группы вокругъ колѣнопреклоненнаго апостола, но еще и тѣмъ, что онъ отстранилъ ужасающую сторону му̀ки, и что Іудеи поднимаютъ у него камни на осужденнаго съ разнообразной постепенностью выраженія, онъ потомъ совершенно отрѣшился отъ религіозной почвы и перешелъ не только что въ мірскую дѣйствительность, но даже и въ миѳологическую область, и наполняющій его чувственный пылъ вмѣстѣ съ отголосками смѣлаго микель-анджелова рисунка, придаетъ ему больше дебелой силы и даже ставитъ его какъ бы всерединѣ между Рафаэлемъ и Рубенсомъ. Онъ особенно много работалъ въ Мантуѣ. Стѣнная живопись въ герцогскомъ дворцѣ представляетъ сцены изъ Троянской войны, полныя мѣрной ясности, а потолокъ спальни изящно украшенъ изображеніями небесныхъ созвѣздій. Въ палаццо дель-Те (то-есть во дворцѣ, имѣющемъ форму буквы Т) на потолкѣ геніально компонованы и виртуозно выполнены миѳы объ Эротѣ и Психеѣ; эта новаго рода виртуозность состоитъ въ томъ, что всѣ они какъ будто бы происходятъ у насъ надъ головой и видимы только снизу, разумѣется въ самыхъ тщательно изученыхъ раккурсахъ. Въ такомъ же родѣ расписана и другая комната, которой потолокъ и стѣны представляютъ бой Олимпійцевъ съ Гигантами и низверженіе послѣднихъ съ высоты небесъ; тутъ необузданная сила воображенія переходитъ уже въ нѣчто дикое, тогда какъ въ другихъ случаяхъ она теряется въ чувственномъ разгулѣ и вдается мѣстами въ пошлость. — Перинъ дель-Вага перенесъ въ гену-

эзскіе дворцы тѣ изобразительные пріемы, какими онъ заявилъ себя въ Фарнезинѣ; а Андреа да-Салерно пересадилъ религіозный стиль Рафаэля въ нижнюю Италію. Милый въ своемъ родѣ Тимотео делла-Вите перешелъ отъ Франческо Франчіи къ Рафаэлю; однакоже не могъ хорошенько найдтись въ этой новой для него свободной манерѣ, тогда какъ Бартоло Раменги (Баньякавалло) нѣкоторыми изъ своихъ произведеній величаво занялъ середину между Фра Бартоломмео и Рафаэлемъ. Инноченца да-Имола нарочно подбираетъ рафаэлевскія фигуры, чтобы воспроизвести ихъ въ новыхъ сочетаніяхъ. Гарофало съ неутомимымъ прилежаніемъ пишетъ небольшія святыя семейства, безъ глубокаго правда чувства, но яркими красками, въ жанровомъ родѣ, и подражая въ компоновкѣ Рафаэлю. Доссо Досси обнаруживаетъ болѣе самобытности и блеститъ своимъ венеціанскимъ колоритомъ. — Полидоро Кальдара да-Караваджо, ставшій живописцемъ изъ простого каменьщика, украшаетъ вмѣстѣ съ Флорентинцемъ Матурино наружныя стѣны дворцовъ рисунками историческаго и миѳологическаго содержанія въ два тона, переводя по примѣру Рафаэля античные рельефы въ живопись эпохи Возрожденья.

Рафаэлево чувство красоты всего долѣе и всего рѣшительнѣе вліяло на Джанантоніо Бацци, прозваннаго Содомой, который изъ ломбардской школы перешелъ въ Римъ; не мало свидѣтельствуетъ въ его пользу то обстоятельство, что даже и послѣ чудесъ Психеи съ удовольствіемъ смотришь въ Фарнезинѣ на его Бракъ Александры съ Роксаною, на Семейство Дарія передъ Александромъ, которые тонкимъ чувствомъ линій и туманно-ясною легкостью колорита въ исполненіи наверстываютъ недочеты въ компоновкѣ. Бацци богатъ счастливыми мотивами, но онъ не умѣетъ ими хорошенько распорядиться, и увлекшись граціей какой-нибудь отдѣльной фигуры, онъ готовъ забыть изъ-за нея всѣ требованія іерархическаго подчиненія второстепеннаго главному; поэтому всего лучше выходятъ у него въ религіозной области независимо стоящіе святые, св. Севастьянъ, или вѣнчанный терніемъ Христосъ, или наконецъ житіе Катерины Сіэнской, которой богоизступленный восторгъ онъ выработалъ съ такимъ чувствомъ и съ такимъ стилемъ. Въ Сіэнѣ помогалъ ему Беккафуми, а въ Римѣ архитекторъ Перуцци, отличавшійся такою же чистотой вкуса въ живописи, какъ и въ зодчествѣ.

Если выраженіе внутренняго чувства въ его ходѣ собственно составляетъ задачу музыки, то Антоніо Аллегри да-Корреджіо (1494—1534) былъ отъ природы музыкантъ, котораго господствовавшее тогда искусство живописи завлекло въ свои сферы, или скажемъ пожалуй и такъ, что стоя на живописной почвѣ онъ уже указываетъ изъ нея на музыку, которой вскорѣ и предстояло развернуться полнымъ цвѣтомъ, и что музыкальный элементъ въ живописи, то-есть, вопервыхъ, искусство проводить въ картинѣ цѣлое настроенье, благодаря чему тонъ ея, первое чувственное отъ нея впечатлѣніе тотчасъ же и раскрываетъ намъ душу художника или то внутреннее содержаніе, которое высказывается имъ въ сюжетѣ; вовторыхъ, то стройное согласіе красокъ, изъ-за котораго какъ будтобы и сами фигуры-то создаются художникомъ, то гармоническое разрѣшеніе всѣхъ контрастовъ нѣжными, чуть-замѣтными переходами, то игривое взаимнодѣйствіе свѣта и тѣней и производимыя имъ очаровательныя постепенности, то милое сумеречное освѣщеніе, въ которомъ

таютъ, расплываются всѣ твердыя очертанія и въ которомъ находитъ живой себѣ противень душа, погруженная въ свои собственныя грезы, — все это частію впервые открыто, частію усовершенствовано Корреджіемъ съ необыкновенной виртуозностью, и этимъ именно онъ великъ и неподражаемъ. Переполняющее душу чувство всего охотнѣе выражается у него, какъ и у Микель-Анджело, въ сильно-подвижныхъ фигурахъ, и ему любо выказать порождаемые при этомъ раккурсы. Съ проказливымъ юморомъ переступаетъ онъ предѣлы церковнаго преданія и игриво шалитъ своими ангельчиками; главная цѣль его не духовный элементъ, не изображеніе высокаго, а скорѣе то, что̀ очаровываетъ чувства, и при отсутствіи нравственной серьёзности, онъ доходитъ въ этомъ до переслащеннаго, кокетливаго. Но гдѣ искусство льститъ чувственности, не стремясь поднять души, тамъ и красота едва ли сохранитъ печать высшаго освященія, и далеко не всѣ зрители дотого увлекутся прелестью красокъ, свѣтлыми полутѣнями и миловидными рефлексами, что изъ-за нихъ позабудутъ недостатки рисунка, небреженіе къ формѣ вообще, слабость композиціи, отсутствіе архитектоническаго остава въ постройкѣ картины.

Если уже Леонардо да-Винчи пользовался свѣтотѣнью для лѣпки своихъ фигуръ и добивался милаго изящества въ тающемъ, блестящемъ колоритѣ, то Корреджіо пошелъ еще далѣе и точно такъ же придавалъ случайную улыбку, чарующій или соблазнительный взглядъ своимъ мадоннамъ и Магдалинамъ, какъ и своей Іо или Ледѣ; святые и ангелы смотрятъ у него на Царицу Небесную съ такимъ же пламеннымъ пыломъ, какъ иной, обернувшійся Фавномъ богъ, зарится на обнаженную Антіопу. Онъ шагнулъ далѣе еще и въ томъ, что сталъ распространять свѣтотѣнь по всей картинѣ, смягчая свѣтъ и освѣщая тѣни колоритнымъ отраженіемъ, давая нагимъ формамъ сквозить изъ-подъ воздушныхъ покрововъ, легкихъ словно дымъ. Фресковый образъ мадонны, выпиленный изъ стѣны и стоящій теперь въ Пармской галереѣ,—вотъ на мой взглядъ самое цѣльное, однородное изъ религіозныхъ его произведеній, такъ какъ оно еще ближе всѣхъ другихъ къ основательному изяществу Леонардо да-Винчи. Затѣмъ корреджіева манера нравится еще въ тѣхъ маленькихъ образкахъ, гдѣ Святое Семейство задумано у него въ жанровомъ родѣ, гдѣ напримѣръ онъ представляетъ его отдыхающимъ въ лѣсной тѣни во время бѣгства во Египетъ, или гдѣ малютка Христосъ, играя съ маленькою Катериной великомученицей, надѣваетъ ей обручальное кольцо на палецъ. Изъ большихъ станковыхъ картинъ особенно знамениты его День и Ночь: первая выводитъ въ полномъ великолѣпіи среди лучезарной ясности дня Марію Дѣву съ Іеронимомъ и Магдалиною, а вторая чувственно знаменуетъ въ новорожденномъ Христѣ свѣтъ міру тѣмъ пріемомъ, что дѣйствительно весь свѣтъ картины исходитъ отъ Младенца Спасителя и прежде всего падаетъ на Мать, а потомъ въ легкой постепенности на окружающихъ, которые впрочемъ сами по себѣ не важны, такъ-какъ ни пастыри, ни ангелы не удовлетворяютъ со стороны формъ и выставлены только носителями чудесной игры колорита. Не разъ удавалось Корреджіо выраженіе страды въ мукахъ Спасителя; но вообще онъ и здѣсь готовъ былъ смѣшать скорбь со сладостнымъ восторгомъ, а нѣкоторыми изъ своихъ образо̀въ онъ подалъ рѣшительно дурной примѣръ выставлять на показъ всѣ тѣ легендарныя му̀ки, которыми такъ

упивалась палачевская фантазія древности, боровшейся подконецъ на жизнь и смерть.

Живопись масляными красками конечно была для него всего сподручнѣе; однакожь вызовъ въ Парму подалъ ему многократные случаи заявить свое искусство и во фрескѣ. Вопервыхъ — въ залѣ одного женскаго монастыря, украшенномъ — какъ тогда водилось — по стѣнамъ разными забавными миѳологическими сценами, на которыя весело смотрятъ изъ-за виноградныхъ лозъ съ потолка лукаво-шаловливые геніи. Далѣе, онъ расписалъ куполы церкви Санъ-Джованни и соборный. Здѣсь Корреджіо первый, и опять-таки на нѣсколько вѣковъ, проложилъ опасную для живописцевъ дорогу: онъ обдѣлывалъ свои картины совершенно чувственно, какъ будто бы онѣ и наверху были точно такъ же реальны и представлялись ни дать, ни взять такими снизу, какъ будто въ куполѣ дѣйствительно простирались или раскрывались надъ головой зрителя видимыя небеса. Сажая свои фигуры на облака, онъ позабывалъ что при неизбѣжныхъ тутъ раккурсахъ и пòгибахъ шея почти сольется съ подбородкомъ, что духовно-значительнѣйшія части тѣла, каково лицо, слишкомъ сократятся, а напротивъ того обнаженныя голени и бёдра маленькихъ ангеловъ слишкомъ выдвинутся впередъ: не даромъ и тогда уже было замѣчено, что онъ написалъ какое-то лягушечье рагу́. Въ росписи купола Санъ-Джованни есть впрочемъ нѣчто торжественно-величавое, особенно благодаря пущеннымъ ио̀ низу фигурамъ евангелистовъ и Отцовъ Церкви; посрединѣ паритъ въ сіяніи Христосъ, подъ нимъ на облакахъ кругъ взирающихъ на него апостоловъ. Въ соборѣ Іисусъ Христосъ въ сопровожденіи ангельскаго лика стремится съ высоты навстрѣчу Матери, которая, увлекаясь собственнымъ чувствомъ и вмѣстѣ несомая хоромъ ангеловъ, простираетъ къ нему руки; съ ликующимъ восторгомъ обнимаются ангелы, и такимъ образомъ потокъ радости и блаженства шумитъ и бушуетъ надъ головой апостоловъ, которые, стоя между оконъ, смотрятъ вверхъ съ изумленіемъ, полнымъ сердечнаго желанья. Фигуры движутся здѣсь безъ устали, какъ звуковые узоры по океану тоновъ, упоительно охватывающему и ихъ и насъ.

Въ миѳологическихъ картинахъ, выражающихъ чувственную утѣху, послѣдняя доходитъ у Корреджіо до грязнаго въ Данаѣ, которой Амуръ льетъ прямо въ лоно золотой дождь, и до сладострастно-похотливаго въ Юпитерѣ, милующемся съ Антіопой; гораздо чище и граціознѣе представлены игры съ лебедями купающихся дѣвицъ въ картинѣ Леды, а въ Іо удалась ему смѣлая попытка изобразить тотъ восторгъ душевнаго упоенія, съ какимъ любящая женщина отдается любящему мужщинѣ. Какъ среди лѣсной мглы дрожащіе наслажденьемъ члены Іо сверкаютъ изъ-подъ тѣни облака, въ которомъ обнимаетъ ее Зевсъ, это выражено здѣсь такъ прекрасно, что естественное просвѣтлилось уже въ духовное, какъ именно и дѣлаетъ чистая любовь, никогда не подѣляющая души съ тѣломъ. Удивительное совершенство кисти сочетало здѣсь всѣ подробности въ изящнѣйшую гармонію. Такимъ же очарованіемъ свѣтотѣни облита та цвѣтущая, полураздѣтая женщина, которая лежитъ на пушистомъ мху въ лѣсу и читаетъ книгу; ее назвали Магдалиною, но это очевидно корреджіева муза.

Ученики Корреджіо, даже и хорошій портретистъ Мадзу́ола, извѣстный подъ именемъ Пармиджанино, всѣ впали въ переслащенность, въ манерное

желанье нравиться. Что́ у учителя шло прямо изъ живого чувства и природной его раздражительности, что поэтому и производило очаровательный эффектъ, то у нихъ явилось уже чистымъ подражаніемъ, той аффектированною граціей, которая своими напрасными усиліями неизбѣжно подрываетъ сама себя.

Въ Венеціи своеобразность туземнаго искусства также дала между тѣмъ свой пышный цвѣтъ: силу и гармонію красокъ для изображенія жизни во всемъ ея блескѣ и роскоши. Не великія мысли въ полной стиля композиціи, не страстность драматически-возбужденныхъ контрастовъ,—задача Венеціанъ состояла въ томъ, чтобы изобразить благонадежное, здоровое, довольное собой существованіе, подбирать для этого черты разсѣянныя въ природѣ, гармонически соединять ихъ въ формѣ и выраженіи, и такимъ образомъ просвѣтлять дѣйствительность, отнюдь не жертвуя однако ею самою, возводить настоящее въ его собственный идеалъ, и съ чувствомъ полнаго самоудовлетворенія, радуясь любой благопріятной и счастливой минутѣ, представлять его съ этой именно счастливящей стороны; и такъ-какъ они при этомъ всегда исходятъ отъ природы, такъ-какъ они всегда съ новымъ удовольствіемъ смотрятъ на свѣтлыя полутѣни, на разнообразные рефлексы колорита, которые даетъ имъ окружающая обстановка, и стараются не уступать въ художествѣ великолѣпію видимой, наличной жизни, то венеціанская школа и цвѣла долѣе другихъ, которыя вполнѣ отдавались одному какому-нибудь мастеру, его взгляду и его стилю, наружно подражая тѣмъ формамъ, которыя онъ выработалъ для себя изнутри, и вливая въ нихъ потомъ любое содержаніе часто безъ разбора. Благодаря этой готовности радоваться всякимъ прекраснымъ явленіемъ, благодаря этому общенію съ природой, а также и тому, что они стремились изобразить самодовольную и бодрую духомъ жизнь въ ея чувственной полнотѣ и пышномъ великолѣпіи, Венеціанцы всѣхъ ближе подходятъ къ антику, но при этомъ остаются вѣрны своему собственному существу и направленію своего времени, стараясь достичь и достигая художественнаго завершенія дѣйствительности не столько чистотою формы, сколько блескомъ и гармоніей красокъ, какъ собственно и подобаетъ живописи.

Пластика идетъ однакожь обокъ съ живописью и существенно ей помогаетъ; намъ и прежде доводилось отзываться съ похвалой о венеціанскихъ мраморныхъ работахъ, а теперь въ лицѣ уже разъ упомянутаго нами выше Андрея Сансовино (1460—1529) встрѣчаемъ мы такого мастера, который своимъ тонкимъ чутьемъ линій и основаннымъ на чистотѣ чувства благородствомъ формъ изъ ваятелей всѣхъ ближе подходитъ къ Рафаэлю, тогда какъ съ другой стороны своими римскими работами, надгробными памятниками въ Санта Марія дель-пополо, и самъ онъ оказалъ вліяніе на великаго живописца. Изображая портретныя фигуры памятниковъ въ томъ кроткомъ спокойствіи смерти, которое является отблескомъ вѣчнаго небеснаго мира на землѣ, онъ точно такъ же превосходенъ какъ и въ очаровательной своей живостью индивидуализовкѣ Добродѣтелей, обступившихъ гробницу. И когда бабушка Анна сидитъ у него возлѣ Дѣвы Маріи и играетъ съ сидящимъ на лонѣ ея Внукомъ, то художникъ мастерски выдвинулъ здѣсь впередъ всю человѣчески привлекательную сторону этой сцены и съумѣлъ вполнѣ удовле-

творить насъ удачнымъ изображеніемъ трехъ разомъ поколѣній въ одной совокупной группѣ. Какъ прежде вліяли на Венецію падуанскіе художники, такъ теперь стали на нее дѣйствовать нѣкоторые Ломбардцы, — Альфонсо Ломбарди изъ Феррары напримѣръ, смягчившій сообразно условіямъ стиля крайній реализмъ выраженія и движенья, и Бегарелли изъ Модены, принимавшій уже совершенно живописно извѣстную точку зрѣнія для своихъ группъ и фигуръ, и соперничавшій съ Корреджіо въ усиленномъ выраженіи глубокаго, задушевнаго чувства. Особенно же долго господствовалъ въ венеціанской пластикѣ Джакопо Татти (1477—1550), какъ даровитѣйшій преемникъ своего великаго учителя также прозванный Сансовино. Онъ въ Римѣ изучалъ антикъ, и подошелъ къ нему ближе всѣхъ своихъ современниковъ въ изображеніи божескихъ ликовъ. Крайне изобрѣтательный, умѣлъ онъ, въ духѣ Возрожденія, пластически изукрасить сооружаемые имъ дворцы, и если декоративныя эти работы очень неравномѣрны въ исполненіи, то все же основные ихъ мотивы должно признать вполнѣ удачными, общее ихъ впечатлѣніе пріятнымъ и свободнымъ отъ той манерности, которая свойственна плохимъ внѣвенеціанскимъ подражаніямъ Микель-Анджелу. Новѣйшая Германія обладала подобнымъ талантомъ въ богатомъ фантазіей Шванталерѣ. Фигуры вродѣ сансовиновскихъ, поднятыя надъ всѣмъ пошлымъ, пригнетеннымъ и лоскутнымъ земного явленія до уровня вольной жизненной полноты, кисть живописцевъ стала теперь надѣлять всѣми прелестями, всей гармоніею красокъ.

Если Беллини особенно любилъ выводить нѣсколькихъ святыхъ въ спокойномъ соприсутствіи, или изображать одиночный ликъ Христа, то раноумершій Джорджоне († 1511), покинувъ это исключительно-религіозное направленіе, ступилъ уже прямо въ мірскую область; онъ довольствовался погрудіями, полуфигурами для того, чтобы вывесть нѣсколько интересныхъ характеровъ въ томъ или другомъ положеніи, обыкновенно болѣе или менѣе поэтическомъ, напоминающемъ итальянскія новеллы. Таковъ знаменитый его концертъ въ палаццо Питти, такова Игрица на лютнѣ, нѣкогда вмѣстѣ съ тиціановымъ Аріостомъ украшавшая галерею Манфрини, — цвѣтущая женщина, которая, стоя подъ открытымъ небомъ, подняла вверхъ голову, одушевленная пѣснью, готовою излиться изъ ея устъ. Пишучи даже и библейскія сюжеты, напримѣръ Іакова и Рахиль, онъ охотно даетъ имъ новеллистическій пошибъ своего времени. Есть въ Мюнхенѣ одинъ портретъ, обличающій въ художникѣ умѣнье схватить сдержанную силу и затаенный пылъ значительнаго въ себѣ характера, такъ чтобы они просвѣчивали однако въ яркихъ краскахъ. Немного жесткую энергію Джорджоне кисть Пальма Веккіо смягчала особенно въ миловидныхъ женскихъ группахъ, носятъ ли онѣ имена святыхъ, или же представляютъ собственныхъ дочерей его, какъ напримѣръ тѣ три бѣлокурыя дѣвицы въ Дрезденѣ, которыя такъ плѣнительны роскошью своихъ изящныхъ формъ.

Вершиною и средоточіемъ венеціанской живописи является Тиціанъ (1477—1576). Человѣкъ, отличавшійся здоровой и всегда бодрой жизненной силою, любимецъ счастія и вполнѣ того достойный, способный до глубокой старости къ творчеству какъ Микель-Анджело, но не погруженный подобно ему въ оди-

нокую думу для того чтобы раскрыть завѣтныя тайны души своей, а напротивъ мастеръ плыть вмѣстѣ съ другими по общему теченію; дорогой всегда собесѣдникъ, фаворитъ вельможъ, никогда однакожь не дозволявшій наложить на себя цѣпи, но постоянно вѣрный себѣ въ жизни и въ художествѣ, не испытавъ ни какихъ значительныхъ духовныхъ переворотовъ внутри, онъ весь былъ направленъ на явленія внѣшняго міра, „онъ, какъ говоритъ Бургкардтъ, „чутко подмѣчалъ ту гармонію вещей, которая свойственна имъ по существу „ихъ природы и которая непремѣнно лежитъ въ нихъ, хотя бы и помучённая „до неузнаваемости; что̀ въ дѣйствительности предстаетъ распавшимся, по„розненнымъ, зависимымъ отъ разныхъ условій, то художникъ представля„етъ цѣльнымъ, вполнѣ счастливымъ и свободнымъ". Когда Микель-Анджело въ республиканскомъ пылу своемъ защищалъ самостоятельность Флоренціи, Тиціанъ потѣшалъ своимъ искусствомъ и собесѣдническимъ талантомъ императора и папу, заключившихъ о ту пору въ Болоньѣ роковой для Италіи союзъ. Тогда какъ, исходя отъ мысли, Микель-Анджело передавалъ внутреннее движеніе во внѣшнемъ движеніи рисунка, Тиціанъ ловилъ только спокойное приволье вполнѣ удовлетвореннаго собой существованія и представлялъ его во всемъ блескѣ колорита. Не даромъ Карлъ V пригласилъ его къ себѣ въ потретисты, да увѣковѣчитъ онъ императорскія черты, точно такъ же какъ нѣкогда Александръ исключительно прибѣгнулъ къ кисти Апеллеса, не желая дойдти до потомства въ какомъ-нибудь плохомъ изображеніи. Снимая портреты съ женщинъ или мужщинъ, Тиціанъ всегда умѣлъ ясно схватить характерныя формы лица, бралъ за исходную точку то, что̀ было въ нихъ значительнаго и приглядняго, подмѣчалъ у природы благопріятнѣйшій моментъ и такимъ образомъ вмѣстѣ съ личностью воплощалъ въ своихъ портретахъ частицу исторіи и поэзіи. Самъ въ высшей степени счастливый на женщинъ, получивъ даже отъ императора особую привилегію узаконять своихъ побочныхъ дѣтей, онъ воздавалъ женской красотѣ восторженное поклоненіе въ изящнѣйшихъ портретахъ, среди которыхъ первое мѣсто занимаютъ портретъ его любовницы и одной изъ его дочерей. То же самое видимъ и въ тѣхъ его картинахъ, которыя въ оправданіе нескромной наготы онъ называлъ обыкновенно Венерами, хотя бы вмѣсто всякихъ миѳологическихъ намековъ подлѣ роскошнаго нагого тѣла стоялъ просто юноша въ современномъ платьѣ и игралъ на лютнѣ (—модный тогда инструментъ). Тутъ нѣтъ впрочемъ даже тѣни похотливости, видно только наслажденіе изяществомъ человѣческаго склада; сладострастье ни при чемъ, а естественная красота является въ благородно-соразмѣрныхъ формахъ, задуманная такъ же полностильно и величаво, какъ въ античныхъ изваяніяхъ боговъ, и живопись торжествуетъ здѣсь полную свою побѣду въ обдѣлкѣ наготы и въ гармоніи красокъ, стройно объединяющей все цѣлое; золотисто-теплымъ блескомъ солнца облито здѣсь тѣло, вылѣпленное все на̀ чисто изъ колоритнаго свѣта, то-есть почти безо всякихъ тѣней. Фигура иногда въ полулежачемъ положеніи, но съ приподнятымъ вверхъ туловищемъ; иногда же стоитъ она на ногахъ и благодаря распущеннымъ золотистымъ волосамъ называется Магдалиной. При этомъ здѣсь, какъ и въ другихъ случаяхъ, Тиціанъ любитъ бѣлый, ясный день и сочные основные тоны красокъ, мастерски соглашая ихъ яркость съ глубиной, удивительно сливая пылъ съ легкой туманностью.

И въ религіозной сферѣ, намѣсто типовъ церковнаго преданія, такъ же выдвигаетъ онъ впередъ человѣческій элементъ со стороны лежащей на немъ печати высшаго освященія и со стороны изящной его формы. Искусство Тиціана свободно отъ заклятій догмата; роскошная, цвѣтущая плоть громко вопіетъ у него противъ церковнаго спиритуализма. Тутъ онъ превосходенъ также въ „священныхъ бесѣдахъ", о которыхъ мы упоминали, говоря о другихъ художникахъ; приближая къ намъ лица святыхъ, онъ не прочь ввести въ ихъ сообщество иныхъ знаменитыхъ Венеціанъ или Венеціанокъ. По части фрескъ изъ библейской исторіи, въ композиціи онъ уступаетъ Флорентинцамъ, но зато сами фрески, особенно ихъ свѣтотѣнь, достигаютъ у него еще невиданной въ этомъ родѣ прелести.—Его Христосъ съ кинсономъ въ рукѣ—истинно мастерское произведеніе, гдѣ кроткая ясность духа и нравственная высота такъ удачно противопоставлены своекорыстной хитрости и дерзости, выражаясь однѣ въ лицѣ Спасителя, другія—въ подступившемъ къ нему фарисеѣ, но равно и въ простомъ, открытомъ движеніи руки перваго сравнительно съ крючкотворною ужимкой второго. Въ тончайшемъ исполненіи предстаетъ намъ здѣсь какимъ-то волшебствомъ и безо всякаго повидимому труда одно изъ самыхъ интересныхъ положеній въ мірѣ,—духовная побѣда благородства надъ гнусной низостью. Но и „Увѣнчаніе терніемъ" такъ же полно потрясающаго паѳоса, а „Положеніе во гробъ"—истинно-скорбнаго настроенья, какъ съ другой стороны отъ картины дѣтства и отрочества Іисуса Христа отрадно вѣетъ на насъ тихимъ семейнымъ счастіемъ. Въ нѣкоторыхъ запрестольныхъ образа̀хъ Тиціанъ, наперекоръ установившемуся преданію, доходитъ даже до драматически-тревожнаго, моментальнаго элемента, представляетъ напримѣръ Петра Ма̀ртира, поверженнымъ на землю при внезапномъ на него нападеніи, а спутника его бѣгущимъ въ страшномъ испугѣ; но надъ этими фигурами высоко и величественно возносятся къ небу деревья, зеленая листва ихъ шелеститъ въ голубомъ воздухѣ, далеко вокругъ улыбается залитый солнцемъ ландшафтъ, а съ лазоревыхъ высей рѣютъ маленькіе ангелы, держа въ рукахъ пальмы и возвѣщая умирающему вѣчное блаженство, такъ что изображенный внизу злодѣйскій поступокъ не остается безъ примиренія. Но самый обширный и великолѣпный изъ этихъ образо̀въ — „Взятіе Богоматери на небо". Правда, парящій въ вышинѣ Богъ Отецъ, видимый только вполовину среди озарившаго Марію сіянія, далекъ отъ возвышенности Микель-Анджело и отъ рафаэлевскаго ритма линій, но зато сама просвѣтленная Богоматерь, возносимая въ полной силѣ юной красоты столько же порывомъ своего внутренняго одушевленія, сколько и окружающимъ ее ликомъ ангеловъ, и блаженство, которымъ дышетъ ея образъ, принадлежатъ къ блистательнѣйшимъ тріумфамъ живописи. Апостолы внизу, въ радостномъ удивленіи будто магнетически влекомые вслѣдъ за возносимой къ небу Дѣвой, достойно примыкаютъ къ ней многоподвижной своей группою, и на все это вмѣстѣ излитъ такой отрадно-блестящій, такой очаровательный колоритъ, какъ будто бы золотистый жаръ солнца хотѣлъ просвѣтлить здѣсь кстати все земное.

Въ миѳологическихъ картинахъ Тиціанъ уклоняется отъ менѣе сподручнаго ему героическаго элемента и держится больше идиллическаго или сценъ высшей жизненной утѣхи, особенно если при этомъ въ Венерѣ съ Адонисомъ, котораго она не пускаетъ на охоту, въ Аріаднѣ, Ледѣ или въ закованной Ан-

дромедѣ, въ пирующихъ вакханкахъ или въ группѣ купающихся нимфъ, красота тѣлеснаго склада развертывается въ многоразличнѣйшихъ положеніяхъ, вездѣ являясь носительницей безподобнаго, цвѣтущаго колорита. Самая аллегорія не только оживляется у Тиціана милѣйшими красками, но и дотого преисполняется поэзіей, что вы невольно и беззавѣтно отдаетесь наслажденію живописной красотой. Пастухъ сидитъ дружно съ пастушкой на лѣсной полянѣ, подлѣ нихъ рѣзвятся и играютъ дѣти, въ отдаленіи старикъ погрузился въ думу среди череповъ забытаго кладбища, а все вмѣстѣ представляетъ три поры жизни человѣческой. Но самая привлекательная изъ картинъ его въ этомъ родѣ—такъ-называемая святая и мірская, небесная и земная любовь. Богато одѣтая, полная достоинства и граціи женщина сидитъ на украшенной водоемомъ гробницѣ, подлѣ нея ощипанный розанъ; вся замкнутая сама въ себя смотритъ она, не глядя ни на что; другая стоитъ совсѣмъ нагая, красная одежда упала съ нея назадъ и обнаружила очаровательнѣйшіе члены тѣла, а сама красавица обратилась съ мило-убѣждающимъ взглядомъ къ сидящей; подлѣ нея плещется въ водѣ Амуръ; въ глубинѣ пейзажа видна чета влюбленныхъ. Скромная, благородно сдержанная дѣвственность предстаетъ намъ здѣсь рядомъ съ естественной прелестью, всегда готовой отдаться наслажденью.

Примѣръ Тиціана сильно дѣйствовалъ во всѣ стороны и привлекъ къ венеціанской манерѣ между прочимъ Доменико Кампаньолу изъ Падуи, Джеронимо Савольду и Румамино изъ Брешіи, Калисто Піаццу изъ Лоди. Но особенно значительными кажутся мнѣ Брешіанецъ Алессандро Бонвичино, прозванный Морето, и Бонифачіо Венеціано. Первый—по запрестольному образу, который онъ сочинилъ на манеръ Фра Бартоломмео и Рафаэля: небольшое число фигуръ у престола св. Дѣвы съ Предвѣчнымъ Младенцемъ на рукахъ, или же колѣнопреклоненныхъ передъ небеснымъ видѣніемъ,—торжественно-благородные, энергическіе лики съ религіознымъ выраженіемъ; соотвѣтственно этому и колоритъ, при всемъ своемъ жарѣ, проникнутъ какой-то серьезной силою, тотчасъ же раскрывающей передъ чувственнымъ вашимъ взоромъ то торжественное настроеніе, изъ котораго возникла картина и которое должна она пробудить въ душѣ. Въ Бонифачіо явна та всегда свѣжая воспріимчивость, благодаря которой Венеціанцы смотрятъ на природу своими собственными глазами и умѣютъ подстеречь у роскошно-богатой жизни всегда новый и новый какой-нибудь мотивъ. У него, напримѣръ, сидитъ подъ деревомъ принцесса, и съ удивленіемъ смотритъ на поднесеннаго къ ней служанкою дитю; подлѣ нея стоитъ ея сенешалъ съ рыцарями и дамами; съ одной стороны на цвѣтистой муравѣ чета влюбленныхъ, съ другой—музыканты, пѣвицы, пажи съ собаками и карликъ съ обезьяной: это, изволите видѣть, обрѣтеніе младенца Моисея. Конечно, Флорентинцы и Римляне умѣютъ нагляднѣе передать намъ эту сцену; при видѣ такого романическаго великолѣпія ни кому не прійдетъ на умъ библейская простота; „но какая однако зависть беретъ душу „новѣйшаго зрителя, когда онъ сообразитъ, чтó за прелестную послѣполуденную сцену умѣлъ таланливый живописецъ создать изъ окружавшей его „повседневной жизни, изъ этихъ всегда наслаждающихся ею людей, такъ богато разодѣтыхъ!“ Этотъ невольный взрывъ чувства у Буркгардта долженъ

остаться въ полной своей силѣ, не смотря на то что и Куглеръ и онъ самъ ошибочно приписали упомянутую сейчасъ картину Джорджоне.

Два другіе художника, Джованни Антоніо Порденоне и Парисъ Бордоне, въ своихъ мастерскихъ портретахъ всегда умѣли сохранить свѣжую, живую струю дѣйствительности, откуда они почерпали краски и для своихъ изображеній святыхъ; а если имъ не давалось высшее духовное значеніе тѣхъ свѣтско-историческихъ сценъ, за которыя они брались съ одинаковой смѣлостью, то производимыя ими въ такомъ случаѣ обрядовыя и ситуаціонныя картины все же представляли такую бездну живописно-изящныхъ положеній, выразительныхъ головъ, блистательныхъ, роскошно-драпированныхъ одеждъ, ландшафтныхъ или архитектоническихъ фоновъ, что глазъ зрителя не только увлекается еще и теперь прелестью красокъ, но всегда готовъ снова остановиться на этихъ бодрыхъ, бывалыхъ людяхъ, такъ весело наслаждающихся своимъ бытіемъ.

Что Венеціанцамъ не доставало исторически-глубокаго пониманія, а также и драматически-подвижной компановки сравнительно съ великими творческими геніями Рима, это ощутилъ Тинторетто (1512—1594) во второй половинѣ 16-го столѣтія; оттого и написалъ онъ на стѣнѣ своей рабочей слова: „Рисунокъ Микель-Анджело, „колоритъ Тиціана“ и нарочно рисовалъ при свѣтѣ лампы съ гипсоваго литья, чтобы непремѣнно добиться отчетливой лѣпки и сильныхъ свѣтовыхъ эффектовъ; сродный ему натурализмъ предохранилъ его правда отъ эклектической подражательности, но вскорѣ стало очевидно, что онъ хотѣлъ совмѣстить несоединимое. Рисунокъ Микель-Анджело былъ выраженіемъ задушевныхъ его мыслей, а у Венеціанца ихъ-то именно и не было; тогда какъ тиціановъ колоритъ не могъ не помутиться и не потемнѣть отъ тѣней гораздо сильнѣйшей лѣпки. Всмотрѣвшись въ колосальныя массы живописи, которыми онъ украсилъ стѣны и потолки венеціанскихъ дворцовъ и братскихъ обителей, мы найдемъ, что къ нему какъ не льзя лучше идетъ прозвище „красильщика“ (Тинторетто), подъ которымъ мы его знаемъ, но найдемъ такъ же приличнымъ и родовое имя Робусти (то-есть сильный, дюжій) для этого дюжаго, неутомимаго, ловкаго на руку таланта, для самоувѣренной смѣлости его эскизовъ и энергическихъ положеній его фигуръ. Его святой Маркъ летитъ стремглавъ съ высоты, чтобы спасти истязаемаго невольника отъ его мучителей. Его образа Страстей Христовыхъ, изъ которыхъ особенно выдается Распятіе въ Скола ди-Санъ-Рокко, силятся передать весь ходъ событій какъ можно ближе къ дѣйствительности, потрясти зрителя выраженіемъ настоящихъ страданій, донять его силою жизненной правды даже и въ обнаруженіи самыхъ низкихъ страстей. Въ качествѣ портретиста, Тинторетто, какъ и другіе его сверстники, всегда добываетъ себѣ новой силы изъ матери сырой земли, подобно древнему Антею, и тутъ онъ часто бываетъ превосходенъ отчетливостью своего рисунка и колоритомъ необыкновенной яркости. Онъ стоитъ въ средоточіи художниковъ, украсившихъ дворецъ дожей картинами изъ венеціанской исторіи. Тутъ пущено въ ходъ пестрое обиліе аллегорическихъ и историческихъ, обѣтныхъ и церемоніальныхъ, церковныхъ и миѳологическихъ типовъ; глазъ не нарадуется гармоническимъ великолѣпіемъ красокъ и видомъ множества прекрасныхъ и счастливыхъ людей, хотя мысль и не найдетъ здѣсь того искусства, которое

схватываетъ существенное, вѣчное содержаніе всего конечнаго бытія, и сквозь оболочку внѣшняго явленія даетъ глубоко заглянуть въ божественную основу жизни. Въ залѣ Большого Совѣта написанъ во всю стѣну Рай, занимающій 74 фута въ ширину и 30 футовъ въ вышину, — чуть ли не самая многофигурная изо всѣхъ масляныхъ картинъ въ мірѣ, но безъ того расчлененія на связныя между собою группы, которое одно могло бы внести въ нее ясность и порядокъ, какъ впрочемъ ни отрадно дѣйствуетъ выражающаяся въ каждой личности полнота небеснаго блаженства. Павелъ Веронезъ написалъ тамъ же на потолкѣ Вѣнчаніе славой Венеціи, по обычаю того времени такъ, какъ будто бы его приходилось видѣть только снизу. Но съ чуждою Тинторетто благоразумной умѣренностью, онъ оставилъ большой просторъ для ясной синевы небесъ, на которой далъ поуспокоиться зрѣнію; въ связи съ архитектурой залы пустилъ онъ вдоль по стѣнамъ живописную балюстраду, полную зрителей, благородныхъ мужщинъ и женщинъ той эпохи, а всерединѣ паритъ надъ ними въ небесахъ вѣнчаемая Славой Венеція, полная сановитой красоты и радостнаго великолѣпія: во всемъ душевной ясности вполнѣ отвѣчаетъ свѣтлый, веселый колоритъ.

Паоло Каліари, прозванный по мѣсту рожденія Веронезе, то есть Веронцемъ (1538—88), вообще доводитъ до совершенства венеціанскую манеру изображать людской бытъ богатыми и блестящими красками, когда въ великолѣпныхъ палатахъ собираетъ на какое-нибудь празднество кругъ современныхъ ему лицъ, замѣчательныхъ умомъ и пріятностью обращенья, и одушевляетъ ихъ за столомъ веселымъ настроеніемъ, чувствомъ полнаго довольства своей судьбою. Это—большія жанровыя картины, всеравно, хотя бы въ числѣ гостей былъ и самъ Христосъ, и хотя бы онѣ назывались „Домомъ фарисея“ или „Бракомъ въ Канѣ Галилейской“. Ни кто не владѣлъ такъ очаровательно какъ онъ тѣми яркоцвѣтными полутѣнями, что играютъ у него и на лицахъ, и на пестрыхъ, ослѣпительно блестящихъ одеждахъ. Въ церкви Санъ-Себастьяна въ Венеціи съумѣлъ онъ впрочемъ хорошо передать и исторію святого угодника, воспользовавшись особенно мастерски для живописнаго контраста противоположностью небесной славы, озаряющей земное страданіе, и прямо сопоставивъ ее съ послѣднимъ въ сценѣ мученической смерти своего героя. А въ обрядовыхъ, церемоніальныхъ своихъ картинахъ гонится онъ не столько за духовнымъ содержаніемъ, сколько за очарованіемъ мужской и женской красоты и за истинно-могучимъ колоритомъ. Благодаря этому, даже въ дни упадка, въ дни всеобщей манерности, онъ сохраняетъ еще попрежнему здоровую свѣжесть, всегда отрадно дѣйствующую и на зрителя.

Путемъ рѣзкихъ контрастовъ свѣта и тѣни, отъ которыхъ картина искрится и блещетъ словно осыпанная дорогими каменьями, Бассано вводитъ насъ наконецъ своими Святыми Семействами въ совершенно идиллическую сферу, даже въ кругъ животныхъ, которыхъ онъ размѣщаетъ на всѣ лады около яслей новорожденнаго Спасителя; и здѣсь становится вполнѣ очевиднымъ тотъ фактъ, что венеціанское искусство было прелюдіей позднѣйшаго нидерландскаго по части жанра и картинъ домашняго скота, хотя Венеціанцы и рѣдко еще отваживались на подобныя вещи въ отдѣльности, а обыкновенно ставили ихъ въ тѣсную связь съ религіознымъ и историческимъ содержаньемъ.

Этотъ роскошный цвѣтъ свободнаго искусства въ Италіи, самъ выраженіе богатой и красолюбивой жизни того края, въ свою очередь вездѣ бросалъ на нее чудный блескъ; утварь, посуда, убранство комнатъ все обдѣлывалось такимъ образомъ, что и тутъ былъ просторъ для пластическаго и живописнаго проявленія художественному смыслу. Сколько отличныхъ мастеровъ эпохи Возрожденія были, да многіе и остались просто золотыхъ-дѣлъ-мастерами. По части крупной орнаментальной пластики особенно выдавался Риччіо своими канделябрами, которыя онъ строилъ въ размашистыхъ линіяхъ и украшалъ фигурами изъ миѳологіи, изъ растительнаго и животнаго царства; съ восторгомъ погружался онъ въ очеровательнѣйшія формы, представляемыя природою, и изобрѣтательно придавалъ имъ бездну новыхъ сочетаній. По части медальёрныхъ работъ слѣдуетъ назвать Валеріо Белли. Обронныя золотыя бляхи или жетоны для украшенія мужскихъ шляпъ изготовлялъ Бенвенуто Челлини (1500—72), котораго имя вообще служитъ вывѣской для бездны изящныхъ подѣлокъ. Не такъ удачны были его попытки браться за крупныя художественныя произведенія, какъ именно въ этой области художественныхъ ремеслъ, гдѣ при выдѣлкѣ оружія и великолѣпной посуды, то съ свободнымъ творчествомъ придавалъ онъ благороднымъ металламъ замысловатыя и пріятныя вмѣстѣ формы, то пользуясь фигурою и цвѣтомъ, какіе представлялъ ему самъ собою драгоцѣнный минералъ, бралъ ихъ за исходную точку своей дѣятельности и обдѣлывалъ его то съ архитектонической строгостью, то давая больше волю своей смѣлой фантазіи; тутъ самоцвѣтные камни и жемчугъ присоединяются у него къ золоту и серебру или къ нѣжной эмали, а иногда прозрачный кристаллъ какъ нарочно контрастируетъ своей простотой съ дорогимъ благороднымъ металломъ; маски, лиственыя вязи, головы драконовъ, нереиды, тритоны вьются вереницею вокругъ, и тонкая работа не уступаетъ матерьялу по цѣнности.—Поливная (глазурованная) посуда получаетъ вопервыхъ вполнѣ цѣлесообразную, соотвѣтственную своему понятію форму, а потомъ украшается еще живописью. Сюда въ особенности принадлежатъ майолики, блюда, тарелки, разные сосуды, чернильницы съ приборомъ и тому подобное. Названіе ихъ происходитъ отъ острова Майорки, гдѣ такія издѣлія впервые приготовлялись подъ мавританскимъ вліяніемъ; вскорѣ начали соперничать въ этомъ производствѣ Урбино и Губбіо, Флоренція и Фаэнца (откуда названіе „фаянсъ"). Вся форма этой посуды обличаетъ руку художника, а для росписи пользуются эскизами великихъ мастеровъ римской школы. Подобно живописнымъ украшеніямъ на греческихъ вазахъ, и эти колоритныя композиціи свидѣтельствуютъ о томъ облагороживающемъ вліяніи, какое чистота стиля производила даже и на ремесленность, о томъ общераспространенномъ чувствѣ формъ, какимъ въ прежнія времена обладала въ такой степени развѣ одна только древняя Эллада.

НѢМЕЦКОЕ ИСКУССТВО ВРЕМЕНЪ РЕФОРМАЦІИ. ДЮРЕРЪ. ГОЛЬБЕЙНЪ. ФИШЕРЪ.

Италія, первая, добыла себѣ человѣчно-свободное образованіе, и съ какимъ-то свѣтлымъ, яснымъ увлеченіемъ художнически проводила его въ чувственномъ явленіи, имѣя въ виду только одну красоту. Германія напротивъ схватилась за нравственные вопросы жизни и направила свою преобразовательную дѣятельность на религіозную сферу; этотъ потокъ унесъ вслѣдъ за собою и искусство: задушевное нутро характера, истинная правда,—вотъ что слыло здѣсь за главное и высшее; пріятность формы не составляла сама по себѣ цѣли всѣхъ стремленій, она являлась или не являлась налицо смотря по особенности той или другой творческой силы. Не льзя сказать, чтобы послѣдняя была вообще слабѣе нежели у Итальянцевъ, но дѣло въ томъ, что именно живопись по своему существу какъ-нарочно требуетъ прекраснаго марева, изящнаго обмана, а потому она и достигла совершенства у тѣхъ мастеровъ, которые порождали это марево съ увлеченіемъ, отъ полноты души, изъ самаго свойства изображаемыхъ предметовъ, тогда какъ, съ другой стороны, въ искусствѣ, по преимуществу духовномъ, въ поэзіи, мы найдемъ напротивъ перевѣсъ у германскаго Шекспира и впослѣдствіи у Нѣмца Гёте, а въ искусствѣ непосредственной передачи душевныхъ движеній, въ музыкѣ, увидимъ что высшій идеалъ достигнутъ взаимодѣйствіемъ Италіи съ Германіей, но великолѣпнѣе послѣднею, нежели первой. Нѣмцы были дальше Итальянцевъ отъ антика; уже и поэтому было у нихъ меньше величія и достоинства формы. Гольбейнъ и Петръ Фишеръ впервые безнаказанно приняли въ себя южный элементъ; Нидерландцы же, пустившіеся за Альпы, Іоаннъ Мабузъ, Бернардинъ ванъ-Орлей, Схореэль и Коксцье, всѣ пожертвовали туземной своеобразностью плоскому и неудовлетворительному подражанію пріемамъ римскаго стиля, порождали, какъ наприм. Беллегамбъ, вовсе не приглядную смѣсь разновидныхъ элементовъ. Было уже гораздо лучше, когда Голландцы Лука Лейденскій и Босхъ (де-Бошъ) придали отечественной манерѣ жанровое и фантастическое направленіе, хотя при этомъ и не избѣгли иныхъ чудовищностей и странностей. Лучше было, когда рѣзчикъ по дереву Шлезвигецъ Брюггеманъ передавалъ съ неуклюжей терпкостью грубоватую своенародную силу, и не отступалъ даже передъ воспроизведеніемъ безобразнаго, если оно было нужно, чтобы покрѣпче выразить какое-нибудь душевное движенье или иной страстный порывъ. Вѣдь жесткость всегда еще можно посмягчить, а когда отдашься погонѣ за пустымъ, приглянымъ лоскомъ, тутъ ужь вовсе нечего надѣяться. Поэтому можно сказать, что настоящею дорогой пошелъ ульмскій живописецъ Мартинъ Шаффнеръ, стараясь понемногу все яснѣе располагать и свободнѣе развертывать фигуры на своихъ картинахъ, очищая такимъ образомъ прирожденную своебытность, но отнюдь ея не покидая, сохраняя нѣмецкій способъ выраженія, но все болѣе приближа-

ясь къ полностильной (то-есть выдержанной въ своемъ родѣ) красотѣ, что̀ въ особенности доказываетъ его Успеніе Богоматери.

То глубоко-серьёзное направленіе, то общее всѣмъ движенье, какое дала цѣлому народу реформація, повело къ бо̀льшему единству, къ бо̀льшей пристойности и естественности въ самой одеждѣ. Мѣсто разнокалиберныхъ головныхъ уборовъ заступилъ баретъ (круглая или многоугольная шапочка съ широкимъ сравнительно верхомъ), перестали завивать волосы горячими щипцами и начали запускать бороду, многіе откинули все франтовское, слишкомъ узкія части платья стали дѣлать шире, а другіе заняли у ландскнехтовъ отвороты съ цвѣтной подкладкою, такъ что обокъ со степеннымъ бюргерскимъ побытомъ нашелъ себѣ выраженіе и фантастическій еще отчасти духъ времени.

Вся собственно-германская сторона того великаго и тревожнаго движенія, какимъ ознаменовался переходъ изъ Среднихъ Вѣковъ въ новое время, олицетворилась въ Альбрехтѣ Дюрерѣ (1471—1528): вотъ мѣра величія и вмѣстѣ вотъ предѣлъ, положенный этому единственному въ своемъ родѣ человѣку. Глубиною души, богатою изобрѣтательностью фантазіи, характерною силой выраженья, живымъ чувствомъ правды не уступитъ онъ конечно первѣйшимъ въ свѣтѣ художникамъ. Но при этомъ не надо забывать, что въ чудовидной смѣси императорскаго безсилія съ притязаніями дробнаго мелкодержавства, феодализма князей и господъ съ гражданскою свободой имперскихъ городовъ, Германія не нашла еще тогда ни народнаго, ни государственнаго единства, и общественная жизнь ея не представляла ни какого величія; а потому и для Дюрера не явилось здѣсь ни Юлія, ни Льва, которые признали бы его геній и дали бы ему случай сосредоточить и развернуть всю гигантскую его силу въ нѣсколькихъ обширныхъ монументальныхъ произведеніяхъ. Императоръ Максимиліанъ готовъ самъ поддержать подъ работающимъ мастеромъ зыбкую стремянку, а между тѣмъ заказываетъ ему украсить рѣзьбой только головку на эфесѣ своего меча, разрисовать какой-нибудь молитвенникъ, вырѣзать по дереву аллегорическую тріумфальную арку, вмѣсто того чтобы предоставить его кисти стѣны за̀мка или ратуши. Но съ другой стороны правда и то, что нѣмецкая жизнь вся коренится въ семьѣ, въ домашнемъ быту и его обычаѣ; туда-то именно Дюреръ и перенесъ свое искусство. Святыню эту блюдетъ у него фрау Агнеса, всегда вѣрная сопутница генія, заботливая, домовитая жена; она обезпечиваетъ ему эту благонадежную нравственную основу, даже и стѣсняя его иногда своей опекою. А онъ весь охваченъ духомъ религіозной реформы, еще до Лютера принимается онъ за переводъ Евангелія на родной, отечественный языкъ, онъ хочетъ изложить его нѣмецкимъ народнымъ складомъ, хочетъ вполнѣ усвоить себѣ Христа и его ученіе, хочетъ въ лицахъ изобразить библейскую исторію со стороны нравственнаго ея содержанья; потомъ онъ признаетъ въ Лютерѣ своего главнаго вождя и вступаетъ въ личную дружбу съ Меланхтономъ. Лютеръ называлъ Нюрнбергъ глазомъ и ухомъ Германіи, Меланхтонъ завелъ тамъ гимназію. Дюреръ, странствуя по Нидерландамъ, былъ въ Антверпенѣ, когда пришла туда вѣсть, что Лютеръ захваченъ на возвратномъ пути съ Вормсскаго сейма; онъ не зналъ, что это было сдѣлано для безопасности реформатора и записалъ въ своемъ дневникѣ,

„какъ предательски похитили озареннаго Святымъ Духомъ благочестивца, дер-„жавшагося настоящей христіанской вѣры; и живъ онъ, или убитъ, онъ во „всякомъ случаѣ потерпѣлъ за христіанскую истину и за то что бичевалъ не-„христа папу. Но, Боже мой, если Лютера ужь нѣтъ, кто будетъ теперь такъ „ясно излагать намъ святое Евангеліе? Господи, что̀ могъ бы онъ еще на-„писать намъ въ какія-нибудь десять, двадцать лѣтъ! О, благочестивые хри-„столюбцы, помогите мнѣ всѣ достойно оплакать этого богодухновеннаго че-„ловѣка и умолить Бога, да пошлетъ онъ намъ другого, свыше просвѣщен-„наго вождя.“—Въ гравюрахъ и политипажахъ для скромной горенки мѣща-нина и для простой крестьянской избы проповѣдываетъ самъ художникъ св. Евангеліе, проповѣдываетъ общедоступно и въ народномъ вкусѣ. Какъ реформація сняла рознящую грань между духовенствомъ и мірянами и возвѣстила всеобщее богочадство людей въ единомъ Отцѣ, поголовное ихъ священство, такъ точно и Дюреръ не знаетъ розни между священнымъ и мірскимъ, библейскіе образы живы для него и теперь вѣчнымъ своимъ содержаніемъ. Къ сожалѣнію, онъ не много облагородилъ самыя формы этихъ фигуръ, но, какъ бы то ни было, особенно выдвинулъ въ нихъ впередъ нравственныя начала. Сынъ золотыхъ-дѣлъ-мастера, Дюреръ принадлежалъ къ среднему, какъ говорилось — мѣщанскому сословію; учебные и рабочіе свои годы провелъ онъ въ живописномъ цеху, которому представилъ и пробный трудъ свой. Онъ, правда, говоритъ однажды, что стыдно родному его Нюрнбергу ни чего для него не сдѣлать, а только давать ему по пяти процентовъ на тысячу сбереженныхъ имъ гульденовъ, которые онъ заработалъ съ величайшимъ трудомъ; но онъ тѣмъ не менѣе чувствуетъ, что лучшая сила его коренится въ своеземной, отечественной почвѣ, и потому отказывается отъ денежныхъ пенсій, предлагаемыхъ ему Венеціей и Антверпеномъ съ тѣмъ чтобы онъ туда переселился. „Какъ стану я мерзнуть послѣ солнца! Здѣсь я баринъ, а тамъ, у себя дома, „какой-то подхлебникъ, не болѣе!“—пишетъ онъ къ Пиркгеймеру изъ Италіи; но любовь къ родинѣ все-таки тянетъ его къ своимъ, удерживаетъ дома.

Въ Италіи гуманизмъ быстро привелъ верхніе слои общества къ блистательному, свѣтлому образованью; въ Германіи онъ помогъ возстановить чистое евангельское ученіе и основать школы для того средняго класса, которому принадлежитъ будущность, но который только еще медленно созрѣваетъ. Такъ, обокъ съ мѣщанскимъ мастеромъ Дюреромъ стоитъ, въ качествѣ совѣтника и друга, знакомый съ древностью, политически-образованный Виллибальдъ Пиркгеймеръ и—что очень знаменательно—посвящаетъ ему свой переводъ Ѳеофрастовыхъ Характеровъ. Но живописецъ выросъ подъ вліяніемъ кудрявыхъ завитковъ поздней готики и дебелаго реализма вольгемутовской мастерской; окружавшіе его люди и вещи не представляли ему тѣхъ свободныхъ, полныхъ формъ, какія видѣлъ передъ собой Итальянецъ; напротивъ, многое было тутъ жестко и угловато, узко и натянуто, такъ что самое чувство правды заставляло его вгибать и выгибать контуры своего рисунка болѣе, чѣмъ это было сообразно съ линіею идеальной красоты, и благородная драпировка одеждъ часто ложилась у него въ скомканныхъ изломахъ: онъ не хотѣлъ условно втискивать природу ни въ какой античный шаблонъ (keine „antikische“ Schablone), онъ предпочиталъ давать зрителю раскусить терпкую, колючую скорлупу и доходить этимъ до сочнаго ядра, таящагося подъ

ея оболочкой; только постепенно раскрылся у него взоръ на простое величіе, и тогда своей собственной нутродѣйственною силой достигъ онъ той высоты и того достоинства стиля, которыя отнюдь не жертвуютъ своеобразностью, а только очищаютъ ее и освобождаютъ. Какъ Нѣмецъ, живетъ онъ больше внутреннимъ міромъ нежели радостью на внѣшній; оттого онъ больше рисовальщикъ чѣмъ живописецъ, а въ живописи всего выше тамъ, гдѣ, какъ при изображеніи волосъ и мѣха, кисть превращается у него въ карандашъ. Самоувѣренно водитъ перомъ твердая рука его; но ему не дается гармоническое совершенство колорита,—эта высшая прелесть чувственнаго явленія. Зато она и не ослѣпляетъ, не ограничиваетъ его своимъ очарованьемъ, и для воплощенія его мыслей, для выполненія фантастично-поэтическихъ влеченій его души, всегда готовъ къ услугамъ Дюрера и сочный штрихъ политипажа, и тонкій штрихъ гравюры на мѣди; здѣсь можетъ онъ быстро и вѣрно высказать личное свое ощущеніе, вполнѣ удовлетворить своей наклонности къ характеристикѣ умственнаго и нравственнаго элемента, проявить все богатство своей фантазіи въ разнообразіи взглядовъ на предметы, никогда не связанныхъ у него преданіемъ, а напротивъ, смотря по свойству вещи, то глубокомысленно высокихъ, то полныхъ чувства и умилительныхъ, то наконецъ юмористическихъ, шутливыхъ, и всегда брызжущихъ свѣжею струей жизни, всегда отражающихъ міръ въ зеркалѣ ясной, благородной души. Постоянно и по преимуществу восхваляли у него ясность и рѣшительность мотивовъ; въ политипажѣ и гравировкѣ способность эта находитъ себѣ вольный, неограниченный просторъ, и, благодаря имъ, распространила она свое вліяніе даже и на Италію, въ то время какъ именно тамъ развилось у Дюрера пространственное чувство стиля,—искусное размѣщеніе массъ, соотвѣтственныхъ другъ другу фигуръ или линій, съ тѣмъ чтобы заполнять пространство пріятнымъ, отраднымъ для глаза образомъ,—и Ваагенъ справедливо обратилъ на это вниманіе. Неустанное стремленіе впередъ, неутомимое прилежанье, самоувѣренная твердость техники,—все это были у художника элементы нѣмецкаго среднесословнаго люда, къ которымъ въ духѣ того времени онъ присоединяетъ вдохновеніе религіозною истиной, научную провѣрку и глубокое изслѣдованіе художественныхъ средствъ. И онъ, подобно Леонарду да-Винчи, писалъ о перспективѣ и теоріи пропорцій, и если, по стопамъ Леонарда и Микель-Анджело, онъ и не заявилъ себя на практикѣ архитекторомъ или инженеромъ, то все же его теорія крѣпостныхъ построекъ сохранила свое мѣроположное значеніе и теперь. И онъ былъ прекрасный собой мужчина съ благородною кудрявой головой; и онъ всего болѣе уважался за свою личность. По словамъ Пиркгеймера, онъ былъ надѣленъ высшими дарами красоты, таланта и способности сразу внушать то довѣріе, которое пріобрѣтается только добросовѣстнымъ прохожденіемъ цѣлой жизни. Опираясь на личныя свои нравственныя качества, онъ подѣйствовалъ нравственно-образовательно на весь германскій народъ; Меланхтонъ не даромъ сказалъ объ немъ, что человѣкъ стоялъ въ Дюрерѣ выше художника.

Если мы обратимся къ его картинамъ, то найдемъ что поэтически задуманное Поклоненіе Волхвовъ все-таки должно уступить первенство „Вѣнчанію розами“, написанному имъ въ Венеціи. Здѣсь императоръ Максимиліанъ получаетъ розовый вѣнокъ отъ сидящей посреди на тронѣ Богородицы, тогда

какъ по другую сторону Младенецъ Іисусъ увѣнчиваетъ колѣнопреклоненнаго папу; на ряду съ этимъ и на заднемъ планѣ ангелы вручаютъ розовые вѣнки разнымъ представителямъ духовной и свѣтской власти и другимъ благочестивымъ христіанамъ. Массы распредѣлены хорошо; нѣсколько ангеловъ на переднемъ планѣ, а также и теплый гармоническій колоритъ, напоминаютъ Джованни Беллини, обнаруживая вмѣстѣ съ тѣмъ вліяніе Венеціи на манеру и искусство заѣзжаго Нѣмца. Не такъ удачна другая его картина, „Десять тысячь мучениковъ". Тщательно и тонко выполненная, представляетъ она человѣческое тѣло въ такомъ разнообразіи положеній и раккурсовъ, какъ будто бы дерзаетъ въ малыхъ размѣрахъ состязаться съ Микель-Аджело; но вмѣсто казни, достойно постигающей злыхъ и обличающей при этомъ внутреннюю ихъ сущность, здѣсь напротивъ предаются страшнымъ истязаніямъ чистѣйшіе, добродѣтельные люди: съ нихъ дерутъ кожу, ихъ колесуютъ, сажаютъ на колъ и т. д.; художникъ просто ужасаетъ насъ изобрѣтательностью палачевской фантазіи. Но что онъ вскорѣ послѣ того съумѣлъ превосходно изобразить и всю сладость блаженства, это доказало его „Взятіе Богородицы на небо", къ сожалѣнію потомъ сгорѣвшее. Главною изъ масляныхъ его картинъ былъ образъ Святой Троицы. Онъ удачно распорядился здѣсь обиліемъ фигуръ, хорошо размѣстилъ массы парящихъ образовъ, мѣтко обозначилъ личные характеры, не въ ущербъ однакожь общему содержанью; только мужщины вышли у него всѣ прекраснѣе женщинъ. Посрединѣ вверху Богъ Отецъ держитъ передъ собой распятаго Іисуса, а надъ нимъ въ видѣ голубя паритъ въ лучезарномъ сіяніи Святой Духъ. По сторонамъ—Марія со святыми женами и Іоаннъ съ ликомъ святыхъ угодниковъ. Нижнюю половину составляетъ сонмъ разнаго рода вѣрующихъ, которые рѣютъ надъ ландшафтомъ, выполненнымъ нѣжно, миловидно и свѣтло. Между ними находится Дюреръ, любившій помѣщать въ свои картины и Пиркгеймера, и самого себя. Замѣчателенъ распятый Спаситель, какъ изображаетъ его и большой политипажъ Троицы. Католическое искусство переносило Предвѣчнаго Младенца на рукахъ Матери обыкновенно въ небеса, но реформаціонное время, глубоко проникшись необходимостью спасенія, держалось прежде всего искупительной смерти, той готовой на жертву любви Спасителя, которая заявляетъ себя именно въ страданіи и тѣмъ препобѣждаетъ міръ. Смертію Іисусъ взошелъ къ Отцу, излилъ духъ свой на люди своя, и окончательно примирилъ родъ людской съ Богомъ: такова мысль Дюрера. И онъ выполнилъ ее мастерски. Рафаэль только-что окончилъ въ ту пору свою Диспуту. Вагенъ по этому случаю замѣчаетъ: „Тогда какъ Дюреръ работалъ для одного „почтеннаго мѣдника въ родномъ своемъ городѣ, а потому и долженъ былъ „высказать великое содержаніе своего сюжета на небольшомъ пространствѣ „въ 4 фута вышины и немногимъ меньшей ширины, Рафаэль писалъ для папы, „первенствующаго монарха своего времени, и могъ дать полный ходъ полету „своего генія на огромной площади цѣлой стѣны. Чтожь мудренаго, если и „помимо того, что онъ далеко превосходилъ Дюрера чувствомъ красоты и „граціи, Рафаэль при такихъ условіяхъ производилъ созданія, болѣе достойныя всеобщаго удивленья?" Но хотя Дюреръ и могъ уступить первенство въ пріятности, онъ не такъ легко уступалъ его въ силѣ и высотѣ: доказательствомъ служатъ поставленныя имъ на переднемъ планѣ четыре фигуры

апостоловъ, выше натуральной величины, — Іоанна и Павла во весь полноростный профиль, а въ промежуткѣ почти однѣ только головы Петра и Марка, тогда какъ одѣяніе ихъ большею частію прикрыто двумя первыми. Онъ написалъ ихъ блюстителями и стражами чистоты евангельскаго ученія, въ которое вдумчиво углубился Іоаннъ, а вооруженный мечомъ Павелъ готовъ напротивъ къ жаркому бою за его истины; Петръ съ пристальной настойчивостью смотритъ въ держимую Іоанномъ книгу, тогда какъ подвижный взоръ Марка обращенъ въ даль, на всю ширь божьяго свѣта. По этой мѣткой характеристикѣ весь образъ получилъ нѣсколько странное названіе „Четырехъ темпераментовъ", то-есть четырехъ главныхъ направленій религіознаго духа. Если въ выраженіи у Марка и есть что-то слишкомъ напряженное, какъ бы насильственное, зато Павелъ и Іоаннъ и въ цѣломъ и въ частностяхъ полны простого величія вплоть до самой одежды, струящейся здѣсь ясными массами безъ всякихъ комканныхъ изломовъ. Они чуть ли не столько же величественны, какъ въ своемъ родѣ микель-анджеловы пророки.

Дюреръ написалъ сверхъ-того нѣсколько первостепенныхъ портретовъ, также преимущественно отличающихся правдою и рисункомъ, каковы напримѣръ портреты старика Хольцшуэра въ Нюрнбергѣ, и его собственный въ пору зрѣлой юности. Послѣдній живо представляетъ намъ благородное вдумчивое лицо художника въ полномъ цвѣтѣ его силы; рисунокъ удивителенъ, лѣпка вполнѣ отчетлива, но колоритъ слишкомъ теменъ въ тѣневыхъ частяхъ, а въ свѣтовыхъ какъ-то стеклянно прозраченъ, какъ будто пропущенъ сквозь тонкіе слои лазури. Волосы изящно разсыпались по плечáмъ, они тщательно выполнены, удивительны въ линіяхъ общихъ очертаній, но тревожны, безпокойны искрящимся блескомъ мелко завитыхъ кудрей. Зато рука на шубѣ, своими неловко растопыренными пальцами, просто выходитъ одною изъ тѣхъ суковатыхъ рогатинъ, которую здоровенный ростъ нѣмецкаго дуба, Дюрера, породилъ въ постоянной борьбѣ съ вѣтромъ и непогодой. Вы видите, что передъ вами здѣсь весь человѣкъ, какъ живой, съ его величіемъ и недостатками; но величіе явно преобладаетъ.

Если я и прежде намекалъ на то, что нѣмецкое искусство своеобразно возмѣстило для себя итальянскія фрески гравюрою и политипажемъ (рѣзьбой по металлу и по дереву), то въ особенности у Дюрера слѣдуетъ признать, что этотъ пріемъ, всего лучше обнаруживающій въ живописцѣ поэта и дающій ему возможность всего непосредственнѣе высказать свою мысль, помимо заботъ о полной колоритной реальности явленія, какъ бы самъ и всилу предуставленной гармоніи напрашивался послушнымъ орудіемъ задушевности германскаго чувства, развѣ только мы не предпочтемъ сказать, что геній, какъ бы тамъ ни было, всегда найдетъ или изобрѣтетъ себѣ настоящее средство для выраженія своей индивидуальности. И если Дюреръ создаетъ здѣсь нѣчто такое, чѣмъ превзошелъ онъ и великихъ итальянскихъ мастеровъ, то нéчего намъ тужить о томъ, что ему не выпало случая рѣшительно отстать отъ нихъ во фрескахъ. Такъ же повидимому смотритъ на это и Шпрингеръ, замѣчая: „Въ извѣстномъ смыслѣ всѣ художественныя произведенія, въ какой ни воплощайся они матерьялъ, суть изліянія поэтическаго духа; но та поэзія въ тѣснѣйшемъ смыслѣ слова, которой мы удивляемся въ мірѣ мысли, — затѣй-

„ливое сплетеніе идей, изобрѣтеніе, придумка характеровъ, — особенно сродна нѣмецкому искусству, и преимущественно въ двухъ особыхъ его отрасляхъ, — рѣзьбѣ по дереву и гравировкѣ. Въ кругу изобразительнаго искусства мы должны вѣдь дать мѣсто и фантастичному; мы понимаемъ притязаніе юмора умалить иногда великое, возвеличить мелкое, сочетать воедино то, что обыкновенное созерцаніе строго между собой подѣляетъ,—понимаемъ что юморъ хочетъ наглядно выступить и для зрѣнія; мечтательнаго и сказочнаго не льзя совершенно оттолкнуть отъ предѣловъ изобразительнаго искусства. Но попытайтесь когда-нибудь дать ему живописную форму. Дѣло не пойдетъ на ладъ. И Смерть и Чортъ выйдутъ у васъ жалкими куклами; стòитъ облечь ихъ въ дѣйствительныя краски, чтобы они потеряли всю свою суть. Перенесите въ живопись апокалиптическія фигуры, хоть напримѣръ тотъ ликъ между семи свѣтильниковъ, съ семью звѣздами въ правой рукѣ, у котораго изъ зѣва торчитъ обоюдуострый мечъ, а глаза какъ пламень огненный! Это будетъ чистая каррикатура. Представьте себѣ гольбейнову пляску Смерти, выполненную красками, и демоническая природа страшной косарихи глянетъ на васъ просто гримасою. Здѣсь, въ что ни есть глубокой сферѣ духа, собственно и начинается область гравюры и ксилографіи“.

Въ ней-то именно Дюреръ предпринимаетъ свой первый опытъ, политипажи къ Откровенію Іоаннову, — трудъ юности, обличающій геніальность, нѣчто вродѣ Ричарда III-го, Гёца фонъ-Берлихингенъ и Разбойниковъ, — трудъ, который при всѣхъ своихъ преувеличеніяхъ и недостаткахъ ясно предвѣщаетъ направленіе художника, всегда влечетъ къ себѣ своей первобытной свѣжестью, или хватаетъ зà душу той первобытной силою, которою онъ видимо порожденъ. И мчащіеся по воздуху апокалиптическіе всадники, и ангелы мести, сокрушающіе сильныхъ міра, и Михаилъ, одолѣвающій Сатану, и наконецъ верховный Судія, сидящій, какъ мы говорили, на престолѣ, съ огненными глазами и семью звѣздами въ рукѣ, — все это задумано величавымъ образомъ, даже и чрезмѣрному дана твердая, опредѣленная форма, сущность дѣла выведена какъ не льзя нагляднѣе, не смотря на угловатость движеній, на странную перепутанность развѣвающихся одеждъ, хотя правда, что по временамъ живописецъ держится слишкомъ непосредственно поэтическихъ выраженій провидца, вмѣсто того чтобъ только взять его идею и перевести ее на свой собственный языкъ, — какъ въ новѣйшее время сдѣлалъ это Корнеліусъ.

Апокалипсисъ явился въ 1498-мъ году. Съ 1511-го мастеръ принялся за житіе Пречистой Дѣвы и за Страсти; первое представилъ онъ въ 19-ти политипажахъ, а Страсти изобразилъ въ первый разъ въ 36-ти малыхъ, потомъ въ 12-ти большихъ политипажахъ, и наконецъ въ третій разъ — въ 16-ти гравюрахъ. Что онъ здѣсь не повторяется самъ, да не воспроизводитъ и другихъ, что онъ всегда умѣетъ высмотрѣть у сюжета новыя стороны,—это лучшее доказательство неистощимости его воображенія, но вмѣстѣ и того, какъ лежало у него къ этому дѣлу сердце. Передъ нами здѣсь четыре цикла произведеній, изъ которыхъ каждый прочувствованъ и задуманъ какъ особое цѣлое, каждый разнится отъ другихъ и по настроенію и по взгляду или, точнѣй, концепту. Изображенія Богоматери дышатъ идилліей; это — счастіе се-

мейной жизни, тихій миръ и благодать, царящіе въ глубоко-нравственномъ нѣмецкомъ домѣ и такъ отрадно дѣйствующіе на зрителя, особенно въ такихъ истинно мастерскихъ композиціяхъ, скоро запечатлѣвающихся въ васъ навсегда. Самъ Дюреръ говоритъ однажды о сокровенномъ кладѣ сердца; здѣсь подлинно отрылъ онъ этотъ кладъ. Встрѣча Іоакима и Анны, обнявшихъ другъ друга подъ Золотыми Воротами, изображаетъ трогательно-прекрасно чистую и вѣрную супружескую любовь; рождество Богородицы даетъ намъ заглянуть въ домъ, осчастливленный даромъ желаннаго ребенка; бѣгство во Египетъ переноситъ насъ подъ открытое небо, тутъ лѣсной пейзажъ прочувствованъ со всею его поэзіей, мужъ съ благонадежной заботливостью ведетъ жену и дитя свое по житейскому пути; далѣе мы видимъ Іосифа за работой, тогда какъ Марія занята дѣтищемъ, и со всей чистосердечной теплотою высказалась здѣсь освящающая благодать труда, положеннаго нѣмецкимъ мѣщанствомъ въ основу своей честной дѣловитости и свободы, высказались также миръ и домашнее счастіе, уготовляемые труженику женою и ребенкомъ. Дюреръ и помимо этого неоднократно изображалъ Марію какъ царицу небесную и какъ земную, полную чувства, мать; но никогда не съ тѣмъ, чтобы раскрыть въ ней идеалъ формальной красоты, какъ дѣлали Леонардо и Рафаэль, а всегда имѣя въ виду одно, — выдвинуть впередъ сущность женщины сообразно семейному ея назначенью. Идеалъ его — идеалъ нравственный, осуществляющійся на дѣлѣ (а не на одинъ только видъ), — тотъ же самый идеалъ, что̀ и у Шекспира.

Изъ трехъ видовъ Страстей малый политипажный представляетъ наибольшее число композицій, и самыхъ притомъ простыхъ. Мастеръ задался здѣсь мыслію пересказать просто и ясно великую эту быть во всѣхъ различныхъ ея моментахъ, наглядно изобразить значеніе каждаго изъ нихъ въ отдѣльности. Грѣхопаденіе, Благовѣщеніе и Рождество Христово составляютъ введеніе, Сошествіе св. Духа и Второе Пришествіе для послѣдняго суда—заключенье; между ними развертывается весь ходъ страданій за человѣчество, начиная отъ Вшествія въ Іерусалимъ до кончины и до торжества надъ смертію въ Воскресеніи и Вознесеніи на небо. Къ этой эпической концепціи 16 гравюръ присовокупляютъ лирическую; болѣе утонченная техника дозволяетъ здѣсь художнику поналечь на тонкость психологической характеристики, на особенное выраженіе чувства въ фигурахъ. Такъ-называемыя „Большія Страсти“ берутъ наконецъ для объемистыхъ уже композицій моменты, ознаменованные встрѣчею враждебныхъ противоположностей; потрясающая трагедія изображена здѣсь съ драматически-напряженной силой, впечатлѣніе дѣйствій и страданій отзывается въ самой обстановкѣ главныхъ фигуръ; зло съ добромъ, одно — въ низкомъ, другое — въ благородномъ видѣ, борются между собой за торжество, и вѣнчанный терніемъ Христосъ, сидя на придорожномъ камнѣ, глубоко̀ скорбитъ о человѣчествѣ, которое, не смотря на его ученіе, страданіе и дѣятельность, все еще не искупилось отъ грѣховности и не пришло къ чистой, истинной любви. Эту голову въ терновомъ вѣнцѣ, „истекающую кровью, изъязвленную“, Дюреръ выполнилъ сверхъ-того еще одинъ разъ въ колосальномъ политипажѣ; высокимъ величіемъ своимъ, голова эта напоминаетъ отрикольскій бюстъ Зевса: только что, вмѣсто чувственной красоты, преобладаетъ и здѣсь опять духовная; глубина скорби и вмѣстѣ сознаніе вѣр-

наго ея преодолѣнья, это примиреніе страдательнаго элемента съ дѣятельнымъ которое и само возносится и насъ возноситъ превыше смерти, удались Дюреру точно такъ же, какъ въ музыкѣ Страстей Христовыхъ Баху и въ Мессіадѣ Генделю.

Для императора Максимильяна нарисовалъ онъ, по указаніямъ Пиркгеймера, тріумфальную колесницу, а по программѣ Стабіуса — тріумфальныя ворота. Въ архитектонической постройкѣ натурализмъ его борется здѣсь съ стилемъ Возрожденія и доходитъ до дико-кудреватыхъ формъ; ему трудно также сладить съ разными аллегоріями, и оттого тутъ недостаетъ той чистоты вкуса, съ какою выполнилъ бы подобныя вещи Итальянецъ этого времени. Способность Дюрера къ индивидуализовкѣ заявляетъ себя во многихъ императорскихъ портретахъ, начиная съ цезарева и хлодвигова; не такъ хорошо удались ему сцены изъ жизни самого̀ Максимильяна. Тутъ уже слишкомъ много мелкихъ деталей. Ощутительно незнакомство съ крупной стѣнописью. Зато Дюреръ далъ полную волю своей фантазіи и своему юмору въ виньеткахъ къ максимильянову молитвеннику. Изъ арабесковыхъ росчерковъ возникаютъ растенія, развиваются звѣриныя и человѣческія формы. Тамъ, при молитвѣ „Отче нашъ", лисица игрой на флейтѣ вводитъ въ искушеніе мирныхъ куръ, охраняемыхъ вооруженнымъ стражникомъ; тамъ колесницу земного царя везетъ козелъ, ведомый за́ бороду ѣдущимъ на палочкѣ Амуромъ, но надъ нимъ вверху стоитъ Христосъ, и Михаилъ архангелъ сокрушаетъ дьявола; при вызывающемъ къ радости псалмѣ, тамъ пускаются въ плясъ мужики подъ дудку городскихъ захожихъ музыкантовъ; а когда въ текстѣ говорится о томъ, что человѣкъ — владыка всего созданія, то для объявленія этой сентенціи ко льву подступаетъ калѣка-капуцинъ съ парою волынокъ. Такъ въ забавныхъ свиду картинкахъ проглядываетъ вездѣ серьёзный смыслъ.

Нѣмецкіе живописцы только рисовали обыкновенно свои политипажныя композиціи на деревѣ сильными штрихами, а формовщикъ вырѣзывалъ потомъ промежутки; но на мѣди рѣзали они свои сочиненія собственноручно, и Дюреръ во главѣ ихъ всѣхъ. Онъ принадлежитъ здѣсь къ первостепеннымъ техникамъ, и гдѣ онъ хотѣлъ показать себя, какъ напримѣръ на иномъ щегольскомъ оружіи, тамъ самоувѣренная тонкость его работы всегда вызываетъ въ насъ новое удивленіе. Онъ побудилъ Рафаэля рисовать для гравёра Маркъ-Антона, и даже взять въ руки рѣзецъ самому. Портреты, выполненные имъ съ знаменитыхъ современниковъ, съ Пиркгеймера, съ Фридриха Мудраго, съ Меланхтона, а также народныя сцены въ простодушно-лукавомъ родѣ Ганса Закса, стоятъ на ряду благороднѣйшихъ поэтическихъ фантазій. Здѣсь въ своемъ Губертусѣ наглядно выводитъ онъ передъ нами поэзію лѣса и охоты; блаженный Іеронимъ сидитъ у него здѣсь мирный и довольный въ своей кельѣ за рабочимъ столикомъ, и уютность этого замкнутаго отъ свѣта уголка, миръ вполнѣ успокоившагося въ себѣ вѣрующаго духа, тихо и отрадно переходятъ на зрителя. Потомъ даетъ онъ заглянуть въ тотъ тревожный изыскательный и художническій умъ, съ его фаустовскимъ стремленіемъ, котораго неодолимо тянетъ въ безконечное, но который однакожъ проникнутъ чувствомъ неудовлетворительности всего земного и недостаточности людскихъ силъ, для котораго среди бездны познаній изсякаетъ ключъ жизненной радости, и къ ко-

торому вполнѣ примѣнимо слово Касандры: плохое веселье тому, кто заглянетъ въ глубину жизни! Крылатая, съ печатью горькой думы на строгихъ чертахъ, опершись головой на лѣвую руку и съ волшебнымъ жезломъ въ правой, сидитъ мощная женщина; подъ скарбомъ научнаго изслѣдованія погрузилась она сама въ себя, а вечернее солнце склоняется между тѣмъ къ морю. Если Дюреръ открылъ намъ здѣсь чудную противоположность своей собственной художественной натуры, только потому и производящей такъ много прекраснаго, что въ ней есть и то и другое, — и то тревожное безпокойство и усладительный этотъ миръ, — то, съ другой стороны, нравственный его строй высказывается въ рыцарѣ, который въ лѣсной дебри безстрашно ѣдетъ себѣ впередъ между двухъ жутко-неповадныхъ призраковъ, съ одной стороны—Смерти, съ другой—Сатаны, и уповая на Бога и на вѣчность неуклонно продолжаетъ путь свой съ полнымъ довѣріемъ къ твердости духа и къ силѣ воли. Въ немъ думали видѣть символическій образъ Зикингена, или прямо называли его рыцаремъ реформаціи; во всякомъ случаѣ здѣсь воплощено рыцарство свободной крѣпкой души.

Вліяніе Дюрера простерлось на многочисленныхъ сверстниковъ, которые, подъ именемъ „мелкихъ мастеровъ" (Kleine Meister), извѣстны какъ живописцы и какъ гравёры, сами изобрѣтавшіе свои композиціи. Таковъ былъ Гансъ Вагнеръ изъ Кульмбаха съ его свѣжимъ чувствомъ природы, Гансъ Шёйффелинъ съ его стремленіемъ къ граціи въ живоподвижномъ дѣйствіи; ему болѣе удались сцены изъ народной и солдатской жизни, чѣмъ политипажи къ Тёйерданку, который вѣроятно мало его и интересовалъ. Альбрехтъ Альтдорферъ удержалъ за собой фантастическій элементъ Дюрера, но только въ безвкусныхъ формахъ и мотивахъ; онъ написалъ батальную картину, гдѣ Александръ наскакиваетъ съ занесеннымъ копьемъ на Дарія, а тотъ обращается въ бѣгство; остальная сцена наполнена цѣлыми сотнями мелкихъ фигурокъ въ латахъ и шароварахъ: это просто каша изъ оловянныхъ солдатиковъ, но малѣйшая подробность, вплоть до какого-нибудь султана, выполнена тщательно; той духовной перспективы, которая выдвигаетъ впередъ значительное, той компоновки, которая подѣляетъ массы и группируетъ, нѣтъ у него почти и слѣда. Альдегреверу всего лучше давался еще портретъ; вообще же манера у него была мелочная и скомканная. Отъ этого недостатка убереглись Бартель и Гансъ Себастьянъ Бегамъ, Георгъ Пенцъ и Яковъ Бинкъ, благодаря тому что не избѣгали воздѣйствія Итальянцевъ, Маркъ-Антона въ особенности; этимъ они очистили свои формы и облагородили свой вкусъ.— Гансъ Бальдунгъ Грюнъ изъ Гемюнда и Матвѣй Грюневальдъ пролагаютъ мостъ отъ франконской школы къ швабской, изъ которой первый собственно и вышелъ; онъ мастеръ на исполненіе, но ему мало дѣла до религіознаго или сердечнаго значенія изображаемыхъ предметовъ, тогда какъ грюневальдовы напрестольники отличаются и симметричностью композиціи, и гармоніей красокъ, а одиночныя фигуры его руки, уклоняясь отъ всякихъ мелочныхъ вычуръ, отъ всего угловатаго и крутого, но не теряя изъ виду отчетливой характеристики, къ серьёзному достоинству присоединяютъ напротивъ и миловидность.

Главными гнѣздами швабской школы были Аугсбургъ и Базель. Въ первой изъ этихъ мѣстностей живое сообщеніе съ Италіей, и съ Венеціей осо-

бенно, повело къ связи съ Возрожденіемъ, которая вскорѣ придала городу свой типъ. Этимъ очистилось чувство формы у нѣмецкихъ художниковъ, и притомъ не путемъ преднамѣренной копировки, а именно тѣмъ гораздо благотворнѣйшимъ вліяніемъ, какое производитъ ежедневная наглядка, и какое антикъ произвелъ на Италію. Это обнаружилось въ той явной утѣхѣ пышностью и величавостью, какою вѣетъ отъ тріумфа императора Максимильяна, работы Ганса Буркмайера, при отрадно-свѣжей и живой концепціи воиновъ и музыкантовъ, рыцарей и мѣщанъ; еще и старшему Гольбейну придало оно идеальный оттѣнокъ обокъ съ реалистической нидерландской манерою, и проложило готовый путь знаменитому его сыну, который могъ уже начать съ тѣмъ облагороженнымъ смысломъ формы, который стоилъ Дюреру такъ много времени и труда. Гансъ Гольбейнъ пребылъ вѣренъ высказанному Дюреромъ основнóму правилу: „Не отступай отъ природы по своему произволу, полагая найдти передъ собой что-нибудь лучше того (въ „своихъ мысляхъ). Подлинно искусство все сидитъ въ природѣ, и овладѣетъ „имъ тотъ, кто съумѣетъ добыть его изъ нея". Но какъ древность помогла Итальянцамъ, такъ Итальянцы помогли Гольбейну подмѣчать въ природѣ великое и прекрасное и добывать его изъ-подъ хлама случайностей и искаженій, ясно схватывать суть дѣйствительности, отдѣлять металлъ отъ выгарковъ, отъ шлака. Если на склонѣ дней своихъ Дюреръ со вздохомъ говорилъ Меланхтону, что теперь только наконецъ признаетъ естественную простоту за высшее украшеніе искусства, и если онъ достигъ этой высоты въ своихъ апостолахъ, то Гольбейнъ съ самаго начала былъ далекъ отъ чудовищной кудреватости падающаго готическаго стиля, съ самаго начала оперся на свободную красу формъ; онъ вполнѣ ввелъ въ нѣмецкую живопись Возрожденіе со стороны какъ архитектуры, такъ и орнáмента, и угловатость, дебелую приземистость фигуръ замѣнилъ болѣе тонкимъ, стройнымъ складомъ; индивидуальность, портретность отъ этого не утратились, а только развернулись въ болѣе гибкихъ, плавныхъ линіяхъ, въ лучше соразмѣренныхъ группахъ; чуждое не пристало здѣсь извнѣ, а привилось, усвоилось внутренно, переварилось на пользу нѣмецкаго же помысла и искусства. Про Гольбейна и Дюрера можно вмѣстѣ съ Вольтманомъ сказать: „Изъ двухъ этихъ мастеровъ Дюреръ „выше по генію, а Гольбейнъ беретъ верхъ какъ художникъ, или говоря еще „точнѣе—какъ живописецъ. Создаваемое Дюреромъ — прямо высшее худо- „жественное откровеніе специфически-нѣмецкаго духа; Гольбейнъ, напро- „тивъ, соглашаетъ отечественное искусство съ великимъ новымъ развиті- „емъ вообще".

Гансъ Гольбейнъ Младшій (1495—1543) воспитанъ былъ на живописи отцомъ и рано сталъ присматриваться ко всѣмъ значительнымъ людямъ, среди которыхъ онъ жилъ или которые посѣщали родной его Аугсбургъ, — присматриваться и рисовать ихъ для себя. Съ дѣтской наивностью ступаетъ онъ первый шагъ въ искусствѣ картиною, какъ Младенецъ Іисусъ учится ходить, избравъ это мотивомъ для задуманнаго имъ Святого Семейства. Какъ юный Дюреръ начинаетъ фантастично-величаво политипажами къ апокалипсису, такъ молодой Гольбейнъ создаетъ мастерское произведеніе въ своемъ алтарѣ св. Севастьяна, написавъ драматически-задуманную и характерно

выполненную картину. Внутренняя часть каждаго изъ створовъ украшена женскою фигурой, полной высоты и прелести: св. Варвара, колѣнопреклоненная передъ чашей, которую держитъ она въ рукахъ, является у него изображеніемъ вѣры, а св. Елисавета, наливающая испить нищему, — изображеніемъ любви. Стоящему на колѣняхъ бѣдняку Гольбейнъ отважился придать своею кистью патологически-вѣрные признаки проказы, и представляя этимъ крайній предѣлъ бѣдствія, онъ выражаетъ въ то же время и силу вышней благодати, приносимую несчастному святою угодницей. „Чтобы изобразить какъ „слѣдуетъ живительную отраду, полученную страдальцемъ, необходима была „и вся эта ужасающая картина бѣдствія и болѣзни, необходима для проявле„нія въ полномъ свѣтѣ неземнаго величія Елисаветы, такъ глубоко потря„сенной состраданіемъ, и однакожь такъ чисто просвѣтленной, такъ мирно „стоящей превыше всякой напасти, какъ будто бы сама она была не отъ міра „сего.“ Такъ говоритъ Вольтманъ. Мы же должны прибавить къ этому, что сродное художнику чувство красоты предохранило его здѣсь отъ отвратительнаго гораздо болѣе чѣмъ предохраняло Дюрера. Какъ удачно избѣгнуто все противное на видъ, все гнусное, возбуждающее омерзѣнье, скрадываясь съ одной стороны выраженіемъ душевной благодарности, и преодолѣваясь съ другой силой упованія и религіознаго восторга! Съ какимъ благороднымъ изяществомъ развернутъ въ Елисаветѣ цвѣтъ чистой женственности, столько же граціозный въ чертахъ лица, какъ и во всѣхъ вообще линіяхъ, такъ что и въ ней предстоитъ намъ одинъ изъ законченныхъ сердечныхъ идеаловъ христіанскаго искусства! На середнемъ образѣ, задуманномъ въ вольной симметріи, юношески-сильное нагое тѣло св. Севастьяна является привязаннымъ къ дереву; въ него попало уже нѣсколько стрѣлъ, онъ страдаетъ, но собирается съ силами, душа его видимо перемогаетъ тѣлесныя муки. Кто натягивая лукъ, кто накладывая стрѣлу, кто мѣтя изъ самострѣла, обступили его стражники, болѣе спокойные чѣмъ какими изобразилъ бы ихъ впослѣдствіи самъ Гольбейнъ, но вполнѣ занятые своимъ дѣломъ; они въ одеждѣ 16-го вѣка, какъ и нѣсколько стоящихъ тутъ же зрителей, изъ которыхъ одинъ себялюбиво равнодушенъ, а другіе полны негодованія или сожалѣнья. Тутъ нѣтъ ничего празднаго, даже и въ ландшафтѣ все сведено въ одинъ полносильный общій аккордъ.

Въ 1516-мъ году Гольбейнъ переселился въ Базель. Тамъ, среди богатаго, добраго и веселаго гражданства, начала уже процвѣтать наука, гуманисты скучились около Эразма Ротердамскаго, ученые, художнически-настроенные типографщики — около Іоанна Фробена. У воротъ стучалась Крестьянская Война, реформація вступила уже въ самый городъ. Рисовальщикъ Урсъ Графъ, увлекаясь смѣлымъ полетомъ своего прихотливаго ума и воображенія, чертилъ опытною, набитою рукой ѣдкія сатиры и дерзкія карикатуры на безпутницъ и ландскнехтовъ. Тамъ же въ Швейцаріи одинъ изъ тогдашнихъ многостороннихъ талантовъ, Никласъ Мануэль, жилъ и дѣйствовалъ какъ воинъ и политикъ, какъ живописецъ и поэтъ, совершенно въ духѣ новаго времени, стараясь вездѣ пролагать ему дорогу, стараясь поднять его въ особенности религіозною реформой, работая въ этихъ видахъ очень серьёзно на политическомъ и церковномъ поприщѣ, а съ другой стороны пуская въ ходъ шутку и насмѣшку въ своихъ масляничныхъ фарсахъ. Онъ вывелъ,

напримѣръ, увѣнчаннаго терніемъ Христа, въ сопровожденіи сонма калѣкъ и нищихъ, а въ противоположность ему — папу, верхомъ на отличнѣйшемъ конѣ, сопровождаемаго военнымъ конвоемъ со знаменами и трубами, съ цѣлой стаей непотребницъ и беспутниковъ, среди такого пышнаго великолѣпія, какъ будто бы онъ былъ турецкій Султанъ; а между тѣмъ все это направлено противъ торговли индульгенціями, противъ безбрачія и грязнаго разврата поповъ. Какъ живописецъ, брался и онъ за любимый тогда сюжетъ, — за Смерть, которая внезапно простираетъ руку въ самый развалъ житейской суеты и хватаетъ совсѣмъ невзначай беззаботныхъ его участниковъ; тутъ ужасъ мѣшается иногда съ сладострастіемъ, когда напримѣръ страшный костякъ влюбчиво обнимаетъ цвѣтущую дѣвицу; какъ нарочно, разгулъ чувственной любви породилъ тогда, въ казнь самому себѣ, губительный недугъ, и смерть посреди наслажденія являлась возмездіемъ за грѣхъ, овладѣвшій человѣкомъ. Въ Смертной Пляскѣ, написанной Мануэлемъ въ Бернѣ, такъ же какъ и въ базельской, выдвинуты впередъ и церковный и политическій элементы, но главное жало сатиры направлено на развратъ духовныхъ лицъ.

Такимъ образомъ Гольбейнъ вступилъ въ кругъ, представившій ему многоразличнѣйшія побужденія и задачи; оказалось что всѣ онѣ по силамъ художнику, и что силы его ростутъ съ каждою задачей вновь. Поѣздка въ Ломбардію легко могла ближе ознакомить его съ Леонардомъ да-Винчи и его школою: по крайней мѣрѣ у него замѣтно ея вліяніе. Онъ и рисовалъ, и писалъ портреты съ такимъ превосходствомъ, которое ставитъ его на ряду величайшихъ по этой части мастеровъ. Онъ схватываетъ духовную суть личности и передаетъ ее съ рѣдкой вѣрностью природѣ, столько же энергично, какъ и жизненно; сфера его въ этомъ отношеніи какъ не льзя обширнѣй: прекрасныя женщины, ученые, государи и ихъ совѣтники, военные, купцы, мѣщане, — каждому зорко смотритъ онъ и въ сердце и въ глаза, и въ тщательнѣйшемъ исполненіи такъ правдиво выводитъ передъ нами всю ихъ сущность, что одинъ Итальянецъ невольно ахнулъ: „Вотъ пишетъ лица-то, а мы—только маски, не болѣе!“ И оглянувъ рядъ его портретовъ, чувствуешь какъ будто перенесся въ историческую галерею, изъ которой такъ и смотритъ на васъ духъ первой половины 16-го столѣтія. Любой отдѣльный портретъ вполнѣ индивидуаленъ, и однакожь носитъ на себѣ печать, положенную на личность сословіемъ, званіемъ, житейскимъ побытомъ, такъ что какой-нибудь Эразмъ прямо и выходитъ ученымъ гуманистомъ, Мореттъ — богатымъ золотыхъ-дѣлъ-мастеромъ, Томасъ Моръ или Кромвель — государственнымъ человѣкомъ того времени, во всей энергичности свойственнаго имъ типа.

Въ ряду религіозныхъ картинъ Гольбейна одна изъ самыхъ раннихъ и наиболѣе обличающихъ итальянское вліяніе—„Ключъ живой воды“ бьющій подъ престоломъ одной Мадонны и соединяющій вокругъ себя, но особенно вокругъ нея, вереницу благородно-прекрасныхъ женщинъ. Торжественно-спокойное это настроеніе вскорѣ смѣняется драматически-возбужденнымъ, задѣвающимъ душу за живое и высказывающимся теперь у Гольбейна въ изображеніяхъ Страстей, писанныхъ то красками, то тушью. Тутъ въ маломъ умѣетъ онъ выразить многое, схватить сущность сюжета и вполнѣ ее онаглядить; есть между прочимъ одно Распятіе, принадлежащее къ самымъ полно-

стильнымъ и могучимъ созданіямъ германскаго искусства. Всего болѣе извѣстна его картина, соединяющая семейный бытъ съ религіозностью: это именно Марія, покровительница семьи, представленная въ домѣ базельскаго бургомистра Мейера, который со всѣми своими домочадцами стоитъ передъ нею на колѣняхъ. Она существуетъ въ двухъ экземплярахъ: дармштадскій кажется былъ первый, а дрезденскій — свободное его воспроизведеніе, гдѣ мастеръ разработалъ съ большимъ вкусомъ архитектуру на заднемъ планѣ, но младенца представилъ до того слабымъ и болѣзненнымъ, что въ немъ хотѣли видѣть не Христа, а бургомистрова ребенка, котораго Богородица взяла на руки, потому что онъ умеръ, или же для того чтобы даровать ему исцѣленіе. Нижняя группа на дармштадскомъ образѣ кажется мнѣ лучше; она выхвачена здѣсь прямо изъ жизни, все проникнуто чувствомъ душевнаго благочестія, все выполнено съ величайшимъ тщаніемъ вплоть до ткани подножнаго ковра. Зато Марію въ Дрезденѣ нахожу я идеальнѣе, граціознѣй. На первомъ образѣ черты ея какъ-то строже, носъ больше, брови темнѣе, выраженіе доведено до надземной высоты, тогда какъ во второмъ преобладаетъ миловидность: въ этихъ ясно-кроткихъ чертахъ бѣлокурая германская женственность говоритъ прямо сердцу со всѣмъ очарованіемъ своей свѣтлой чистоты. Если — какъ иные думаютъ — она принадлежитъ копису конца 17-го столѣтія, то онъ по крайней мѣрѣ еще не отысканъ! Не одно только близкое сосѣдство двухъ знаменитыхъ картинъ въ Дрезденѣ, но и самая ихъ композиція, ихъ высокое превосходство, невольно наводятъ здѣсь на сравненіе Гольбейна съ Рафаэлемъ. Послѣдній конечно ужь гораздо больше поэтъ; исходя отъ идеала онъ передаетъ въ символически-знаменательной картинѣ отношеніе души къ Богу и къ религіозному спасенію; всѣ подробности доводятся свободною его фантазіей до высшей, законченной въ себѣ красоты. У Гольбейна мѣсто ангельчиковъ заступаютъ дѣти бургомистра, мѣсто св. Варвары— двѣ женщины въ тяжеловѣсномъ нарядѣ ихъ города и времени, мѣсто Сикста — бургомистръ; черты ихъ переданы вполнѣ вѣрно природѣ, и какъ художникъ, мастеръ ограничивается только тѣмъ, что располагаетъ выводимую имъ семью въ двѣ хорошо расчитанныя группы, посреди которыхъ свободно стоитъ Марія, а для изображенія собственно ея беретъ въ каждомъ изъ обоихъ случаевъ за отправную точку другую женскую фигуру, и сохраняя избранный имъ типъ, возводитъ его на высоту идеала. Такъ же точно даетъ онъ намъ самаго крошечнаго ребенка, котораго матери легко держать на одной рукѣ, и вѣрно изображаетъ, какъ онъ прилегъ головкой къ ея груди, а она нагнулась и почти припала къ нему щекой; Рафаэль, озаренный внутреннимъ созерцаніемъ, предобразилъ во Младенцѣ будущаго мужа, избраннаго судить міру и искупить его: онъ у него спокойно увѣренъ самъ въ себѣ, а Марія — идеалъ просвѣтленной въ Богѣ души, носительница спасенія; тогда какъ у нѣмецкаго мастера передано только простое взаимное отношеніе между матерью и дитятей, но передано съ такой умилительно-сердечной теплотой, какъ можетъ-быть нигдѣ. Итальянецъ слѣдуетъ своему чувству ритма линій и въ построеніи группъ, и въ драпировкѣ одеждъ, которыя свободно избираетъ по врожденному ему смыслу изящества; Нѣмецъ слаживаетъ въ соразмѣрное по возможности цѣлое тѣ данныя, которыя представляетъ ему дѣйствительность. Онъ не возноситъ насъ въ небесную область

идеи, онъ остается съ нами тутъ же на землѣ, но посвящаетъ временное вѣчному, человѣчески приближаетъ къ намъ божественное, вводитъ его непосредственно въ нѣмецкій домъ и претворяетъ здоровую, нравственную семью въ свыше избранное святилище. Такимъ образомъ, не въ одной только Богоматери, но и въ цѣлой своей картинѣ создалъ онъ идеалъ сердца съ преобладающимъ нѣмецкимъ оттѣнкомъ; недостатокъ всемірнаго, общецѣннаго достоинства онъ наверстываетъ индивидуальною правдой и задушевной искренностью.

Другой превосходный образъ Богородицы недавно отысканъ въ Золотурнѣ; тутъ она сидитъ на престолѣ между двухъ угодниковъ, — одинъ рыцарскаго, другой духовнаго сана; хитонъ ея спускается въ изящныхъ массахъ складокъ долу и осѣняетъ гербы вдателей, на подобіе того, какъ въ мейеровскомъ образѣ ему приданъ видъ покрова благодати, принимающаго подъ свою защиту всю благочестивую семью.

Сверхъ занятій портретной и религіозной живописью, Гольбейнъ нашелъ въ Швейцаріи случай попытать свои силы также надъ росписью домовъ снаружи и внутри. Внѣшней сторонѣ придавалъ онъ видъ великолѣпной архитектонической декораціи и присовокуплялъ къ ней сцены изъ древней исторіи или изъ народныхъ сказаній; а внутренности, смотря по желанію заказчика, сообщалъ серьёзный или юмористически-веселый характеръ. Одинъ домъ называется „плясовымъ“ (Haus zum Tanz) по веселой пляскѣ мужиковъ, изображенной во всемъ грубоватомъ ея раздольѣ; а между оконъ стоятъ и смотрятъ на нее фигуры боговъ. Еще важнѣе было то, что ему поручили украсить историческими картинами залу базельской думы. Онъ расписалъ ее въ видѣ сквозной, воздушной колоннады; одиночными фигурами стоятъ здѣсь Христосъ и царь Давидъ со псалтирью, далѣе — Мудрость, Правосудіе, Умѣренность; между ними размѣщены картины изъ древней исторіи, поучающія уважать законъ во всякомъ случаѣ и соблюдать строгую простоту нравовъ; а въ противоположность этому выведенъ тиранъ Рехавеамъ, надменно отвергающій справедливыя требованія народа, и Саулъ, явившійся съ военною дружиной передъ гнѣвнымъ Самуиломъ. Эта именно позднѣйшая работа Гольбейна доказываетъ ясно, что не даромъ жили для него Мантенья и другіе Итальянцы, прилежно изучившіе антикъ: она такъ же величава по формамъ, какъ и могуча по выраженію, но къ несчастію дошла до насъ только уже въ рисункахъ.

О связяхъ Гольбейна съ гуманистами свидѣтельствуютъ не только письма Эразма, проложившаго ему путь въ Англію рекомендаціей къ Томасу Мору, но и писанные имъ портреты обоихъ этихъ лицъ, а также и рисунки къ „Похвалѣ глупости“ перваго и къ „Утопіи“ второго, набросанные съ тонкимъ пониманіемъ рукою живописца. Его вовлекли въ свой кругъ еще и типографщики, благодаря чему издаваемыя ими научныя или религіозныя книги появлялись съ его заставками, съ алфавитами въ видѣ мужицкихъ плясокъ или дѣтскихъ игръ, съ заглавными листами, которые онъ сочинялъ съ большимъ архитектоническимъ вкусомъ, украшалъ затѣйливо и мастерски-нарисованными символическими или историческими картинками. Онъ не только содѣйствовалъ движенію реформы летучими сатирическими листками, остроумно характе-

ризуя съ своей стороны продажу индульгенцій, но и сталъ теперь рисовать для политипажа иллюстраціи къ ветхому и новому завѣту; правда, въ апокалипсисѣ и въ изображеніи Страстей онъ долженъ уступить пальму дюреровой геніальности, но особенно для патріаршества, для исторіи Моисея и царей, Гольбейнъ впервые далъ тотъ тонъ, который звучитъ въ нихъ еще и донынѣ. Онъ до чрезвычайности простъ и ясенъ въ мотивахъ, фигуры его отличаются подбористою силою и той драматической осанкой, которая обнаруживаетъ на первый же взглядъ, что живописецъ хочетъ именно изобразить дѣйствіе, которое придаетъ выразительность характеру и можетъ служить образцомъ для человѣка. Въ чисто-реформаторскомъ духѣ отрѣшается и онъ отъ средневѣковаго преданія, и представляетъ дѣло такъ, какъ оно живо вообразилось ему самому при чтеніи библіи.

Плясъ смерти на такъ-называемой „церкви проповѣдниковъ" (Predigerkirche) ввелъ въ поговорку „Базельскую Смерть"; картина эта навела Гольбейна на путь геніально закончить многовѣковое развитіе искусства также и по этой части. Онъ уже нарисовалъ пляску мертвыхъ съ живыми очень кстати для однѣхъ кинжальныхъ ноженъ; Лютцельбургеръ превосходно вырѣзалъ по дереву его алфавитъ съ лицевыми изображеніями смерти, а также и цѣлый рядъ свободныхъ композицій. Каждая картинка стоитъ у него сама по себѣ, но въ каждой мы видимъ, ка̀къ и среди жизни насъ со всѣхъ сторонъ охватываетъ смерть, ка̀къ, по старинной поговоркѣ и по словамъ пѣсни Лютера, она застаетъ насъ часто врасплохъ, не разбирая при этомъ ни лѣтъ, ни званія. Гольбейнъ далъ средневѣковому преданію самую соотвѣтственную форму въ духѣ новой эпохи, и съ той ироніей, къ которой гуманисты присмотрѣлись въ лукіановыхъ „Бесѣдахъ Мертвыхъ", отдѣльные моменты повѣрья связалъ онъ въ одно замысловато-расчлененное цѣлое. Тутъ вполнѣ царитъ вольный духъ реформаціонной эпохи, пожалуй даже настроеніе Крестьянскихъ Войнъ. Великихъ міра и вообще знать нежданная гостья хапаетъ здѣсь среди ихъ гордыни и неправосудія, іерархію бьетъ язвительная сатира, съ лицемѣрства безпощадно срывается личина. Намъ приходятъ на умъ Левъ X, старикъ Максимильянъ и король французскій Францискъ I, когда мы видимъ, что Смерть хватаетъ папу въ тотъ самый мигъ, какъ онъ готовъ былъ увѣнчать короной государя, смиренно прикладывающагося къ его ногѣ; къ императору приближается она въ ту минуту, когда онъ рѣшаетъ тяжбу въ пользу праваго, но бѣднаго челобитчика, а королю подноситъ полную чашу, когда онъ сидитъ пируя за роскошнымъ столомъ. Въ шутовской одеждѣ Смерть манитъ на танцы королеву, застаетъ герцогиню еще въ постелѣ, а графинѣ надѣваетъ на шею ожерелье изъ свѣжихъ косточекъ мертвеца. Жирнаго аббата тащитъ за рясу, рыцаря пронзаетъ своимъ копьемъ, и казнитъ неправеднаго судью, простершаго руку къ золоту взяткодавца. Въ качествѣ ключаря, идетъ она рядомъ со священникомъ, несущимъ Дары при-смерти-больному, и гаситъ свѣтъ за одной монахиней, которая, стоя съ четками на колѣняхъ передъ алтаремъ, вслушивается въ игру на лютнѣ своего милаго дружочка. Мстителемъ врывается она въ ватагу игроковъ, пьяницъ, разбойниковъ; она садится на лошадь за всадникомъ и ласково обнимаетъ куртизанку. Она прерываетъ спѣшную походку лавочника, уноситъ ребенка прямо изъ-за кашки, и напрасны трогательныя мольбы супруга, когда она вздумаетъ взять за руку молодую новобрачную какъ нарочно

прямо изъ-подъ вѣнца; она минуетъ только зовущаго ее несчастливца, тогда какъ глупецъ, стараясь избѣжать ея, прямёхонько попадаетъ ей въ руки. Сцены эти обрамлены съ одной стороны грѣхопаденіемъ, гдѣ Смерть весело выступаетъ при изгнаніи изъ рая, и потомъ въ заключеніе—Страшнымъ Судомъ; надъ возставшими изъ могилъ сидитъ на престолѣ Христосъ, но уже безъ Заступницы Маріи, не какъ строгій судія, а какъ Искупитель: вина съ нихъ уже снята, и съ радостной благодарностью воздѣваютъ они руки къ Богу. Еще французскій издатель замѣтилъ насчетъ этихъ рисунковъ, что они, какъ скорбная и забавная вмѣстѣ вещь, доставляютъ какую-то грустную потѣху, какую-то веселую боязнь, и тѣмъ самымъ описательно выразилъ наше понятіе о юморѣ. Вольтманъ также указываетъ здѣсь на иронію, которая только усиливаетъ трагизмъ дѣйствія, ни дать, ни взять какъ у Шекспира. Къ этому онъ прибавляетъ: „И Шекспира вообще напоминаетъ намъ Гольбейнъ въ этихъ картинахъ смерти. Та же потрясающая правда во всѣхъ дѣйствіяхъ и фигурахъ, „не исключая даже и тѣхъ, куда входитъ доля фантастическаго элемента, то же „умѣнье доводить до высшей ступени страсть и движеніе, та же полная и облая характеристика каждой личности, то же верховное господство художни„ческаго духа надъ всѣми положеніями жизни, надъ всѣми мірскими отношенья„ми, и то же наконецъ преобладаніе чисто-человѣческой стихіи въ любомъ от„дѣльномъ дѣйствіи, въ любомъ сердечномъ чувствѣ. Какъ могущественно про„является нравственный элементъ въ этомъ злорадствѣ Смерти, которая не „даетъ ослѣпить себя ни какимъ на свѣтѣ земнымъ блескомъ, не даетъ се„бя обойдти ни какой мнимой святостью, ниспровергаетъ силу и величіе имен„но тогда, когда они преисполнились самоувѣренности, и захватываетъ врас„плохъ грѣшника, когда онъ пересталъ бояться наказанья".

Въ 1526-мъ году Гольбейнъ отправился въ Англію. На родинѣ, съ тѣхъ поръ какъ поднялось гоненіе на образа, времена стали неблагопріятны для художниковъ въ Базелѣ; пришлось вообще тяжко и всему народу. По ту сторону канала Гольбейнъ явился лучшимъ, любимѣйшимъ портретистомъ, и въ этомъ званіи поступилъ съ жалованьемъ на службу къ королю Генриху VIII-му, который не разъ посылалъ его снимать вѣрные портреты съ тѣхъ дамъ, на которыхъ предполагалъ свататься. Пріѣхавъ на побывку въ Базель, онъ обѣщалъ скоро воротиться туда опять, и тамошній городской совѣтъ назначилъ пенсію ему и его семейству; но смерть, вѣроятно отъ морового повѣтрія, унесла его прежде чѣмъ онъ успѣлъ развязаться съ Англичанами. Тамъ не ограничился онъ множествомъ превосходныхъ портретовъ; онъ былъ столько же дѣятеленъ, какъ и вліятеленъ на пользу художественной промышленности, работая въ тонкомъ вкусѣ Возрожденія особенно для оружейниковъ и золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ: нигдѣ не подходитъ онъ такъ близко своимъ стилемъ къ лучшимъ итальянскимъ художникамъ; талантливость изобрѣтенія не уступаетъ у него здѣсь миловидности выполненья; смыслъ придуманнаго имъ украшенія приноровленъ къ предмету безъ натяжки, какъ не льзя естественнѣй, живописный орнаментъ выростаетъ какъ бы самъ собою изъ основныхъ формъ утвари, всегда очень цѣлесообразныхъ. Изящество должно было проникать и просвѣтлять собой всю жизнь. Но, кромѣ этого, Гольбейнъ выполнилъ въ Лондонѣ и огромныя историческія картины,—фрески, изображающія тріумфальное шествіе Бѣдности и Богатства въ гильдейской залѣ нѣмецкихъ купцовъ такъ-

называемаго „Стального двора". Изъ дошедшихъ до насъ рисунковъ становится понятнымъ, какъ сами Итальянцы находили эту живопись не ниже рафаэлевской. Пара пышущихъ огнемъ коней, подстрекаемыхъ и ведомыхъ подъ уздцы благородными женскими фигурами, которыя вовсе не аллегоріи, а живыя олицетворенія нравственныхъ духовныхъ силъ, везетъ тріумфальную колесницу, въ которой сидитъ Плутосъ со всѣми своими сокровищами, окруженный множествомъ историческихъ людей древней и новой эпохи, представителей своего племени. Бѣдность, исхудалая старая Пенія, ѣдетъ напротивъ въ простой, скромной телѣгѣ, которую тянутъ волы и ослы; но женскія фигуры, полныя здоровой силы и милой свѣжести, Прилежаніе и Умѣренность, Занятіе и Трудъ, ведутъ и подгоняютъ медленную запряжку, а Надежда правитъ ею; Опытность и Производительность раздаютъ промысловыя орудія, молотки, топоры, наугольники, разнымъ людямъ изъ простонародья. Художникъ предостерегаетъ отъ гордыни въ счастіи и призываетъ къ самопомощи въ нуждѣ; и бѣдность и богатство могутъ вести къ спасенію, лишь бы надъ ними царили разумъ и совѣсть. Понятіе высказано ясно и привлекательно въ вольныхъ, размашистыхъ формахъ; передъ взоромъ нѣмецкаго художника носился Тріумфъ Цезаря, писанный Мантеньей, но въ основу композиціи легъ собственный его образъ мыслей, и полнохарактерныя фигуры, взятыя имъ прямо изъ дѣйствительности, талантъ его возвелъ на высокую степень красоты.

Пока Гольбейнъ работалъ въ Англіи и затѣмъ послѣ его кончины, Христофоръ Амбергеръ въ Аугсбургѣ писалъ въ его духѣ и его манерой какъ портреты, такъ ровно церковныя и свѣтскія картины. Въ Саксоніи же дѣйствовалъ между тѣмъ Л. Зундеръ, извѣстный подъ именемъ Луки Кранаха (1472—1553), придворный живописецъ Фридриха Мудраго и его преемниковъ, вѣрный сторонникъ реформаціи, перенесшій южногерманское искусство на сѣверъ. Ему далеко до Дюрера и Гольбейна по глубинѣ мысли, по размаху фантазіи, по силѣ характеристики, но онъ богатъ сердечнымъ народнымъ чувствомъ и полонъ того наивнаго юмора, который дѣлаетъ его Гансомъ Заксомъ въ ряду живописцевъ. Нѣмецкія круглолицыя бѣлокурыя мѣщанки то являются у него въ видѣ Богородицъ, то закалываются какъ цѣломудренныя Лукреціи, то въ званіи Венеръ обнажаютъ свое супружническое тѣло, то приносятъ ко Христу своихъ ребятъ. Изъ мастерской его разошлись по всему краю портреты виттенбергскихъ реформаторовъ, которыхъ онъ писалъ также и въ должностной ихъ дѣятельности, проповѣдывающихъ, дающихъ св. Причастіе. На одномъ запрестольномъ образѣ онъ поставилъ себя возлѣ Лютера подъ крестомъ Іисуса Христа. Ключъ юности, куда съ одной стороны входятъ старухи всѣ сморщенныя, а съ другой выходятъ свѣжія и цвѣтущія, ни кто не изображалъ съ такимъ веселымъ лукавствомъ какъ именно Кранахъ: у него это истый народный духъ, тотъ родникъ глубокой сердечности, гдѣ всегда опять обновляются и молодѣютъ нѣмецкое искусство и нѣмецкая поэзія.

Ближайшею по духу родней Гольбейну былъ нюренбергскій пластикъ Петръ Фишеръ, стоявшій обокъ съ нимъ и съ Дюреромъ во главѣ германскихъ художниковъ; онъ сдѣлался мастеромъ въ 1489-мъ году и работалъ вплоть до 1529-го. Изъ родового мѣдиплавильнаго завода, которымъ управлялъ сперва Фишеръ-отецъ, а потомъ талантливые сыновья, вышли важнѣйшія бронзоли-

тейныя произведенія нѣмецкой работы. Германъ Фишеръ (отецъ) держался еще готическихъ формъ искусства, и даровитѣйшій сынъ его Петръ также выросъ на этомъ преданіи, но вскорѣ примкнулъ къ реализму такихъ мастеровъ, какъ Крафтъ и Вольгемутъ, и передалъ съ жесткой рѣзкостью естественную правду въ нѣсколькихъ надгробныхъ памятникахъ епископамъ магдебургскимъ и бреславскимъ. Впослѣдствіи онъ очистилъ свои формы подъ вліяніемъ итальянскаго Возрожденія, не измѣняя однакожь первобытному ихъ существу, и въ главномъ, мастерскомъ трудѣ его зрѣлаго художническаго величія (гробницѣ св. Зебальда) мы видимъ уже самое отрадное сочетаніе всѣхъ трехъ элементовъ, — нѣмецкой готики, живой дѣйствительности и изученія антика. Если мы сравнимъ это произведеніе съ бронзовыми дверями Гиберти во Флоренціи, то найдемъ у Итальянца нѣкоторый перевѣсъ граціозности, отголосковъ древняго міра и вмѣстѣ съ этимъ живописности въ стилѣ вообще; тогда какъ Фишеръ строже держится законовъ пластики и явнѣе выдаетъ свой готическій первообразъ, который онъ съумѣлъ однакожь надѣлить и жизненною полнотой и индивидуальною характеристикой. Онъ придалъ древней гробницѣ архитектонически-расчлененную подводку и въ рельефахъ ея пересказалъ житіе св. Зебальда въ такой ясной, ритмической разстановкѣ фигуръ, съ такой наивностью замысла и тщательностью выполненья, что сѣверная пластика становится у него въ уровень съ итальянскою. Джованни Пизано и Гиберти идеальнѣе въ своихъ линіяхъ, но Фишеръ зато индивидуальнѣе, своеобразнѣй; если ихъ сопоставить наподобіе тому какъ Гольбейна сопоставляютъ съ Леонардомъ и Рафаэлемъ, то я все-таки думаю, что вѣсы потянутъ въ пользу нѣмецкаго ваятеля. На одной изъ узкихъ сторонъ гробницы послѣдній вывелъ статуэтку угодника, а на другой—самого себя: святого, съ вѣрнымъ пониманіемъ приличій, облекъ онъ въ волнистую одежду пилигрима, какъ идеальный характеръ, а себя, какъ чисто уже реальный, превосходно выполнилъ въ фартукѣ и въ кожаномъ колпачкѣ. Какъ мастерской гольбейновъ портретъ, опредѣленная эта личность представляетъ собой истую суть нѣмецкаго мѣщанства, которое, опираясь на твердую почву ремесла, доходитъ потомъ постепенно до искусства. Около подвышенной, какъ сказано, гробницы, Фишеръ отлилъ изъ бронзы внѣшнее, оградное сооруженіе, придающее самой церкви вольный пластическій характеръ: передъ каждою изъ долевыхъ сторонъ памятника высятся по четыре столба, соединенныхъ стрѣльчатыми арками, а надъ ними цѣлое вѣнчаютъ три маковицы или главы съ богато расчлененными нарядными балдахинами. Постройка эта воздушно-легка, и вкругъ готическаго основанія такъ ясно и вольно развернулась игривая орнаментація во вкусѣ Возрожденья, какъ будто бы она возникла оттуда сама собой, — удивительное сочетаніе, изъ котораго стиль мастера становится намъ еще болѣе понятнымъ.

Ограда эта служитъ въ свою очередь носителемъ самой разнообразной жизни. Поверхъ двухъ ступень покоится она на извивистыхъ улиткахъ и рыбахъ, символахъ моря, изъ котораго выходитъ земля, или же—безмолвія и спокойствія смерти. По четыремъ угламъ сидятъ надъ ними побѣдители смерти и грѣха, львоборцы и змѣеборцы, Самсонъ и Геркулесъ, Немвродъ и Тезей. По цоколю, между множествомъ животныхъ и растеній, движутся разныя баснословно-языческія существа, нимфы и тритоны. Посреди ихъ

стоятъ на стражѣ четыре главныя добродѣтели, указывая на людскую жизнь, которая въ видѣ ребяческой игры развертывается выше по столбамъ и канделябрамъ,—сначала неумѣло и неуклюже, потомъ все замысловатѣе, ликуя, музикійствуя наконецъ, подобно сонму блаженныхъ, такъ какъ на середней кровельной пирамидѣ, на самомъ верху стоитъ вѣдь Предвѣчный Младенецъ. Неистощимая эта изобрѣтательность заканчивается по угловымъ столбамъ держащими подсвѣчники сиренами, которыя, не смотря на свой полугарпійный видъ, удивительно граціозны. Къ самой срединѣ столбовъ мастеръ собираетъ всю свою степенность, чтобы вывесть тамъ двенадесять апостоловъ (на каждомъ столбѣ по два), — фигуры полныя достоинства, величія въ выраженіи души, въ осанкѣ и въ одеждѣ, которая облегаетъ простою драпировкой отлично изученный организмъ; типичность преданія одушевлена здѣсь новымъ чувствомъ жизни и разработана классически. Характеры индивидуализованы и съ сердечной стороны: у нѣкоторыхъ изъ нихъ дума доходитъ до грусти, у другихъ возбужденность разгорается до живѣйшаго взаимодѣйствія или до радостнаго восторга. Столбы увѣнчаны двѣнадцатью меньшими статуэтками, изображающими пророковъ и главныхъ распространителей христіанства. Всего удивительнѣе тутъ благозвучная стройность, общее гармоническое впечатлѣніе цѣлаго при такомъ преизбыткѣ многоразличныхъ формъ, гдѣ въ то же время тепло прочувствована и своеобразно выработана каждая рѣшительно частная черта.

Рельефъ Увѣнчанія Пречистой Дѣвы находится теперь въ Эрфуртѣ и въ Виттенбергѣ. Другой, поистинѣ превосходный рельефъ, служитъ украшеніемъ одному надгробному памятнику въ регенсбургскомъ соборѣ. Какъ хороша уже самая мысль его, какъ удаченъ выборъ сюжета: сестры Лазаря ждутъ въ глубокой печали Спасителя, а онъ тутъ же и подходитъ къ нимъ съ нѣсколькими учениками, чтобы снова воззвать къ жизни умершаго. Могильные памятники Альбрехта Бранденбургскаго въ Ашаффенбургѣ и Фридриха Мудраго въ Виттенбергѣ представляютъ отличные рельефные портреты обоихъ этихъ государей въ натуральную величину.

Сыновья Фишера, Іоаннъ и Германнъ, работавшіе подъ руководствомъ отца, долго и успѣшно шли потомъ въ его же направленіи, только болѣе подражая позднѣйшему итальянскому Возрожденью. Забавнымъ чистымъ-нѣмецкимъ жанромъ является, напротивъ, „Гусарёкъ“ Панкратія Лабевольфа,—фонтанная фигура, съ парою гусей подъ мышками, источающихъ клювомъ струю ключевой воды.

Любке положительно доказалъ участіе Петра Фишера и въ самомъ объемистомъ изъ надгробныхъ монументовъ Германіи,—памятникѣ императора Максимильяна въ Иннсбрукѣ, одномъ изъ великолѣпнѣйшихъ на свѣтѣ. По мысли самого императора проектировалъ его Гильгъ Зессельшрейберъ изъ Аугсбурга. Двадцать восемь бронзовыхъ колосальныхъ статуй древнихъ вѣнчанныхъ богатырей или предковъ Максимильяна, а также и царственныхъ женщинъ, обступаютъ мраморную надгробницу (кенотафъ), на которой стоитъ литой изъ бронзы колѣнопреклоненный императоръ въ кругу главныхъ добродѣтелей; боковыя стѣнки памятника передаютъ въ мраморныхъ рельефахъ его жизнь и дѣла. Къ этому предполагалось присовокупить еще двад-

цать три бронзовыя статуи австрійскихъ святыхъ, въ нѣсколько футовъ вышиною. Мраморныя работы принадлежатъ по большой части рѣзцу Колинса изъ Мехельна; композиція страдаетъ живописнымъ преизбыткомъ, но богата удачными мотивами и выполнена очень тщательно. Большія бронзовыя статуи отлиты преимущественно по моделямъ Гильга Зессельшрейбера; онѣ справедливо славятся прекрасною обдѣлкою одеждъ, равно удовлетворительной въ средневѣковыхъ и въ позднѣйшихъ костюмахъ, но особенно хорошо передающей великолѣпные штофные наряды дамъ. Граціозны впрочемъ и самыя фигуры послѣднихъ, да и изъ мужскихъ, хотя иныя сухи, а иныя немножко натянуты, большая часть вышла хороша; лучшія же, какъ напримѣръ Артуръ и Теодерихъ, по своей изящной простотѣ сдѣлали бы честь и Петру Фишеру.

Колинсъ работалъ также скульптуры по фасаду такъ-называемаго Отто-Генриховскаго корпуса въ гейдельбергскомъ замкѣ: по сочетанію естественной свѣжести съ большимъ чувствомъ стиля, въ этихъ изваяніяхъ видно, что Нидерландецъ хорошо зналъ римскихъ мастеровъ. Достоинъ вниманія впрочемъ и весь ихъ замыселъ. Въ нишахъ по́низу стоятъ богатыри господни,— ІисусъНа̀винъ, Давидъ, Самсонъ, Геркулесъ; надъ ними христіанскія добродѣтели,—вѣра, любовь, надежда рядомъ съ силою и правосудіемъ. За тѣмъ слѣдуютъ медальоны римскихъ императоровъ, представителей державства, а поверхъ ихъ расположены семь планетныхъ астрологическихъ божествъ: государская власть, основанная на геройствѣ и нравственности, подъ щитомъ и водительствомъ небесъ,—вотъ что̀ должно было представляться зрителю.

Въ Парижѣ показываютъ нарядные панцыри, шлемы и щиты Франциска I-го и Генриха II-го, выдавая ихъ за блестящія произведенія французскаго искусства въ эпоху Возрожденія. Миѳологическія и боевыя сцены, маски, животныя, граціозныя гирлянды и путла соединены здѣсь съ эмблемами и гербами въ прелестную игру фантазіи, отъ которой такъ и прыщетъ свойственнымъ той порѣ довольствомъ и раздольемъ. Композицію этихъ узоровъ всего ближе казалось бы приписать Джуліо Романо. Но Гефнеръ-Альтенекъ отыскалъ въ Мюнхенѣ подлинные рисунки, по которымъ дѣланы они здѣсь или въ Аугсбургѣ, и сочинителя ихъ призналъ въ баварскомъ придворномъ живописцѣ, Гансѣ Милихѣ (1515 — 72). Ни кто не превзойдетъ его геніальностью въ эскизахъ для орнамента нарядной утвари, но по какому-то странному недоразумѣнію рисунки Милиха считались обыкновенно за копіи съ чьихъ-нибудь чужихъ оригиналовъ, и когда дѣло шло о выдѣлкѣ драгоцѣнныхъ вещей, тутъ какъ будто само собой напрашивалось столь часто злоупотребляемое имя Бенвенуто Челлини. Милиху принадлежитъ и знаменитая въ художественномъ отношеніи отдѣлка сборника лучшихъ музыкальныхъ произведеній Орландо Лассо (его „Покаянныхъ псалмовъ“), — истинное сокровище мюнхенской дворцовой библіотеки. На ряду съ Милихомъ работали даровитые художники Гансъ Боль, Гансъ Боксбергеръ и Христофоръ Шварцъ; въ новѣйшее время оказалось, что и въ Испаніи есть оружіе, идущее изъ этого мюнхенскаго кружка. Художественная промышленность, процвѣтавшая какъ въ Аугсбургѣ и Нюрнбергѣ, такъ и здѣсь, показываетъ что нѣмецкое Возрожденіе, хотя явилось позже итальянскаго и конечно шло

отчасти по его слѣдамъ, тѣмъ не менѣе отличалось однакожь и самостоятельнымъ достоинствомъ.

ПОЭЗІЯ ВОЗРОЖДЕНІЯ.

А. Академіи и искусственное стихотворство въ Италіи. Сонетъ и пастушеская поэзія. Плеяда во Франціи.

Подобно тому какъ живопись Итальянцевъ приняла въ себя древность въ качествѣ формового элемента, не отдаваясь однакожь такому подражанію, въ которомъ утратила бы свое собственное существо, такъ точно и стоявшіе во главѣ эпохи великіе люди, Фичинъ, Лоренцо Медичи и Полиціанъ, стремились преимущественно къ тому, чтобы изученіе Грековъ и Римлянъ пошло въ прокъ для дѣйствительной жизни, для самостоятельнаго мышленія и творчества, для того чтобъ завершить и то и другое печатью красоты. Какъ мѣсто схоластической догматики заступило теперь сочетаніе платоновскихъ идей съ христіанскими и повело къ нравственному ѳеизму, который и сталъ—мы видѣли—религіей величайшихъ художниковъ этой поры, замѣнивъ для нихъ собою реформацію, такъ точно хотѣли чтобы и современная дѣйствительность постигнута была поэтически и изображена въ той ясности и чистотѣ, какимъ невольно удивлялись въ классикахъ: такъ Полиціанъ описалъ, напримѣръ, одинъ флорентинскій турниръ въ станцахъ, развернувшихся со всѣмъ итальянскимъ блескомъ и благозвучіемъ; такъ Лоренцо къ своимъ полнымъ мысли терцинамъ, отвѣчавшимъ на глубочайшіе вопросы философіи, къ великолѣпнымъ картинамъ сельской и дворской жизни, присоединялъ милѣйшія народныя пѣсни, въ которыхъ отзывается все приволье того времени: „молодость такъ „прекрасна и быстролетна, — веселись же себѣ, кому хочется; неизвѣстно „вѣдь, что̀ будетъ завтра!"

Quant'é bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia;
Chi vuol esser lieto—sia:
Di doman non c'é certezza.

Но мы уже видѣли, что гуманисты начали теперь полагать свою славу въ латинскихъ стихахъ; такимъ образомъ слой людей, образовавшихся въ ученыхъ (классическихъ) школахъ, выдѣлился понемногу изъ массы народа, и возникла особая литература для тѣхъ и для другихъ. Народъ потѣшался фарсами и новеллами, и тѣ, кто разсказывалъ ему подобныя вещи по примѣру Боккачіо,—какіе-нибудь Парабоско, Чинтіо, Граццини, Страпарола и Банделло,—старались приправить по его вкусу чужеземный матерьялъ, обле-

кали старину въ одежду новаго времени, продолжали смѣяться надъ попами и угождали чувственной любви грязноватыми историйками и повѣстушками. Наклонность къ шуткѣ и глумленію повела къ сатирическимъ стихотвореньямъ, не подымавшимся однакожь выше мѣстнаго и личнаго кружка. Цырюльникъ Доменико во Флоренціи переложилъ въ стихи скандалёзные анекдоты, которые разсказывались у него въ мастерской,—переложилъ чисто „на удалую", alla burchia, отчего и прозванъ Буркіэлло. Въ 16-мъ столѣтіи жилъ тамъ одинъ сапожникъ Джелли, приводившій своимъ остроуміемъ въ восторгъ; по буднямъ сидѣлъ онъ за работою, а по праздникамъ читалъ публично о Данте; когда онъ умеръ, портной Карпи сказалъ при похоронахъ его надгробную рѣчь, слывущую образцомъ простонароднаго краснословія. Образованный же людъ, или тѣ кто туда мѣтилъ, сходились въ особенныя общества, прозванныя академіями. Тамъ старались стихотворствовать по образцу древнихъ, критически разбирали другъ друга, и съ каждымъ днемъ болѣе отходили отъ содержанія, отъ чувства и мысли, чтобы обратить все вниманіе на одну только форму, на изящество оборотовъ, на новые или новопримѣняемые образы, на гладкость стиха, на чистоту риомы. Ревность и славолюбіе, мѣстный патріотизмъ и зависть скоро повели къ раздорамъ и враждѣ; противники собирались вокругъ того или другого виднаго поэта, и Тассу приходилось такимъ образомъ отвѣчать за то, что у Аріоста были свои приверженцы, тогда какъ онъ въ то же самое время страдалъ отъ бездны мелочныхъ придирокъ и нареканій, какимъ ученые друзья его подвергали Освобожденный Іерусалимъ еще прежде нежели онъ былъ изданъ, такъ что поэтъ не зналъ наконецъ, что̀ и думать о самомъ себѣ. Новое обсуждали по готовому мѣрилу, которое брали прямо съ древнихъ. Сходились для чтенія ихъ произведеній, для того чтобъ давать на сценѣ античныя драмы въ подлинникѣ или въ переводахъ и передѣлкахъ, чтобы выслушивать и обсуждать новѣйшіе литературные труды. Тутъ дѣло шло обокъ съ бездѣльемъ, съ шуткою, что̀ видно уже изъ странныхъ, затѣйливыхъ прозвищъ, девизовъ и условныхъ знаковъ. Тѣ изъ Флорентинцевъ, которые предположили себѣ задачею вымалывать самую чистую муку́ рѣчи, прозвались „отрубейниками", della crusca, выбрали гербомъ для себя мельницу, столомъ—квашню, стульями—хлѣбныя корзины. У общества „влажныхъ" одинъ членъ звался лягушкою, другой—щукой, третій—дождевымъ червемъ. Въ Падуѣ засѣдали такимъ же образомъ „воспламененные", въ Генуѣ „выгромившіеся", въ Болоньѣ, „замерзлые" и „сони", въ Перуджіи „безумные", въ Римѣ „виноградари" и „аркадскіе пастухи", въ Виченцѣ „олимпійцы". Уже въ древности національная поэзія Итальянцевъ не обнаружила въ своемъ ходѣ того органическаго развитія, какое было сродно эллинской; напротивъ, подъ господствующимъ вліяніемъ послѣдней она примкнула къ александрійскимъ временамъ и потомъ восходила отъ нихъ къ величайшимъ ея писателямъ съ тѣмъ, чтобы, подражая имъ, произвесть литературу скорѣе искусственную, нежели своебытную, которая, при всей въ своемъ родѣ красотѣ, выходитъ однакожь чѣмъ-то больше сдѣланнымъ, чѣмъ естественно сложившимся, самороднымъ. То же повторилось и теперь: всѣ смотрѣли какъ на образецъ на римскую поэзію и не хотѣли опустить ни одного изъ родовъ, въ которыхъ она древле развернулась; обработывали бокъ-о-бокъ героическій и идиллическій, эпическій и драматическій, лирическій и

дидактическій, и не успокоились до тѣхъ поръ, пока не ознаменовали себя извѣстнымъ успѣхомъ во всѣхъ отросляхъ. Соревнуя древнимъ, не только заимствовали у нихъ блестящіе образы и риторическіе обороты, но взяли кстати и ихъ боговъ; и какъ уже греческій миѳъ у Овидія, у римскихъ элегиковъ, былъ просто интересною игрой или одной прикрасою стихотвореній, такъ точно и теперь не только украшали потолки и стѣны дворцовъ, утварь и оружіе миѳологическими сценами, но боговъ и сказанія о нихъ обратили прямо въ элементъ поэзіи; не только не могли обойдтись безъ Аполлона и Музъ, безъ Бахуса и Амура, но и въ молніи увидѣли опять юпитеровъ перунъ, въ любой казармѣ—храмъ Марса, въ любой повивальной бабкѣ—служительницу Юноны. Миѳологія то заступала мѣсто легенды о святыхъ, то преспокойно шла обокъ съ нею; не вѣрили, конечно, ни той, ни другой, но употребляли обѣ въ дѣло, какъ установившіеся образы, какъ изстари ведущіяся фразы.

Этимъ, правда, поддерживался литературный интересъ, но дѣятельность разумѣется была только дилеттантская, и истинныхъ поэтовъ насчитывалось мало,—встрѣчались такіе у которыхъ было же однако что̀ сказать и которые не ограничивались однимъ стихоточеньемъ. Этимъ болѣе крупнымъ талантамъ много помогалъ образовавшійся языкъ, много помогало и то участливое вниманіе, какое оказывалось тогда стихотворству. Назову здѣсь Маккіавелли и Аріоста, высказывавшихъ свои личные помыслы и переживы въ терцинахъ. Сродство перваго съ Дантомъ обнаруживается и здѣсь тѣмъ меланхолическимъ, полнымъ думы глубокомысліемъ, съ какимъ глядитъ онъ на теченье мірскихъ дѣлъ, и въ минувшемъ находитъ болѣе пищи нежели утѣшенія для настоящаго. Аріостъ даритъ насъ какъ бы отголосками Овидія и Горація, но, не будучи подражателемъ, онъ становится на ряду и ро̀вней съ ними, когда говоритъ о скорбяхъ и радостяхъ любви или излагаетъ какъ бы въ поэтическомъ дневникѣ свои житейскія отношенія то съ веселымъ привольемъ, то съ язвительною ироніей, но всегда съ благозвучной ясностью свободной души, всегда съ живописнымъ очарованіемъ и съ граціозной легкостью.

Лирика держалась преимущественно формы сонета или немного болѣе свободной формы мадригала, и тѣмъ самымъ, удалившись отъ непосредственнаго изліянія чувствъ, несущаго съ собой и свою мелодію, пришла къ тому сравнительно-холодному созерцанію, которое передаетъ внутреннее чувство то художественно, то чисто ужь искусственно въ замысловатыхъ оборотахъ и въ контрастирующихъ о̀бразахъ. Отъ слова „кончетто“, то-есть замыселъ, придумка, вывели и особый стиль такъ-называемыхъ „кончетти“, слишкомъ испещренный такого рода антитезами, изысканными сравненіями и щегольскими оборотами,—стиль, благодаря которому, мѣсто своенародныхъ естественныхъ звуковъ заняли въ поэзіи надуманность и дѣланность. Фаворитной темою осталась попрежнему любовь, но исторію сердца замѣняли по бо̀льшей части игры воображенія и остроумныя выходки. Стиховъ писалась бездна; но насъ можетъ интересовать здѣсь только тотъ, у кого есть въ самомъ дѣлѣ сказать что-нибудь новое. Таковъ, напримѣръ, былъ Тассъ, разоблачающій передъ нами радости и муки чувствительной души своей и рисующій нѣжно и граціозно событія феррарской придворной жизни, какъ они отражались въ его поэтической фантазіи. Такова была Витторія Колонна: истинная скорбь по умершемъ мужѣ дала ей содержаніе, которое она разви-

вала въ многоразличныхъ оттѣнкахъ, пока начавшееся въ то время религіозное движеніе не вызвало у ней восторженно-вдохновенныхъ стиховъ; а когда и оно было подавлено, даровитая эта женщина съ невольной грустью углубилась въ вѣчное, и въ немъ нашла себѣ наконецъ успокоенье.

Я говорилъ уже о стихотвореніяхъ Микель-Анджело: въ нихъ сквозятъ намъ глубочайшіе тайники его сердца, открывается все кроткое существо его могучей и богопреданной художнической души. Философъ Джордано Бруно также радуется въ своихъ сонетахъ тому, что вырвался изъ мрака тѣсной темницы къ свѣту истины, что любовь привела его къ настоящему познанію міра и его Творца. Углубившись въ философію, онъ удалился-было отъ музъ, а теперь зоветъ ихъ опять къ себѣ на помощь, да внушатъ онѣ ему новое пѣснопѣніе, не то, которое славитъ войну и любовь, а хвалебную пѣснь Богу. Ѳома Кампанелла, въ долголѣтнемъ заточеніи, которое онъ навлекъ себѣ помыслами и трудами на пользу религіознаго и политическаго освобожденія родного края, на пользу того соціальнаго преобразованія, которымъ думалъ осчастливить родъ людской, перелагалъ свои философскія идеи въ стихи, чтобы самому вѣрнѣе запомнить ихъ въ этой отвержденной формѣ, чтобы среди мучительныхъ пытокъ самому утѣшать себя тѣми гимнами, въ какіе онъ облекалъ свое богопознаніе, сонетами, въ которыхъ высказывалъ свои надежды на будущее благо народа. Могущество, мудрость и любовь,—вотъ для него три начала, опредѣляющія существо божіе; они же и добро. Имъ противоположны тиранство, ложь, себялюбіе, съ которыми не переставалъ бороться Кампанелла; онъ непремѣнно хочетъ одолѣть невѣжество, распространить свѣтъ,—тогда и пріидетъ людямъ спасеніе. Міръ—книга, въ которой открываетъ намъ себя Богъ, и поэтъ-философъ призываетъ современниковъ читать лучше подлинникъ, чѣмъ тратить время на изученіе многочисленныхъ списковъ, снятыхъ съ него другими. Кампанелла самъ называетъ себя скованнымъ Промеѳеемъ, потомучто и онъ зажогъ свѣточъ человѣчеству, и антитезы являются у него при этомъ не пустою игрой воображенія, но знаменуютъ самое дѣло, когда онъ говоритъ:

Я одинокъ и не одинъ, свободенъ и въ оковахъ,
Нѣмой глашатай, безоружный богатырь,
Глупецъ—передъ мертвымъ взоромъ низкаго свѣта,
Но зато мудрецъ передъ Господомъ.
Веселая бодрость души врачуетъ язвы тѣла,
И пусть держитъ меня въ цѣпяхъ земная власть,
Я вознесусь къ звѣздному небу
И исцѣлюсь тамъ въ эѳирѣ отъ мукъ темничныхъ.
Тяжкая борьба—осёлокъ добродѣтели;
А время такъ коротко̀, что когда помыслишь о вѣчности,
Охотно бы остался еще долѣе въ добровольныхъ узахъ.
На челѣ моемъ—печать любви,
Вѣрный залогъ того, что, испивъ чашу страданія,
Я причалю наконецъ туда,
Гдѣ и безъ словъ поймутъ меня разъ навѣки.

Какъ уже въ Александріи и въ августовскомъ Римѣ живо ощутили противоположность между природою и цивилизаціей, какъ тогда отъ тревогъ исторической борьбы тянуло людей къ мирному затишью пастушеской жизни, и они рисовали себѣ картины ея въ идилліи, такъ было оно и въ 16-мъ

столѣтіи. Привѣтъ пастырей Младенцу Іисусу и пасторали трубадуровъ доносились еще изъ Среднихъ Вѣковъ, у древнихъ взяли въ образецъ Θеокрита, преимущественно же Виргилія, вспоминая какъ онъ влагалъ собственные свои интересы въ уста Титиру и Мелибею, какъ въ пастушеской пѣснѣ онъ славилъ Поллiона, своего покровителя; такъ точно стихотворцы-школяры юмористически аллегоризовали свои стремленія или переживы въ латинскихъ эклогахъ, а неученые итальянскіе поэты представляли въ своихъ пѣснопѣніяхъ картины дворской жизни и галантерейныхъ приключеній между дамами и кавалерами высшаго общества,—картины, тѣмъ болѣе интересныя для людей посвященныхъ въ его тайны, чѣмъ болѣе онѣ должны были держаться на намекахъ. И чѣмъ меньше значенія и вѣсу имѣло здѣсь само содержаніе, тѣмъ тщательнѣе налегали на форму; тутъ требовались и, надо сказать, достигались гибкость и благозвучіе языка въ стихахъ и въ прозѣ, и такъ какъ южный человѣкъ придаетъ имъ вообще большую цѣну, то понятно что такого рода поэзія нашла себѣ у романскихъ народовъ самый восторженный пріемъ; очаровательная звучность языковъ итальянскаго, испанскаго, португальскаго развивалась здѣсь во всей своей полнотѣ и мягкости, услаждая чуткое къ ней ухо. Къ этому присоединились живописность и нѣжное чувство природы: съ сантиментальною теплотой ощущались и яркіе переливы красокъ и душистый ароматъ цвѣтовъ, шумъ и тѣнистая свѣжесть лѣса, шелестъ легкихъ вѣтерковъ, тающій блескъ вечерней зари и мерцаніе звѣздъ небесныхъ; и какъ живопись все еще была верховоднымъ искусствомъ, то при этомъ легко забывалось главное требованіе поэзіи,—мысль и прогрессивность дѣйствія; описывая міръ явленій, въ словѣ и пріятномъ для слуха ритмѣ прямо состязались съ изображеніями этого міра въ линіяхъ и краскахъ для глазъ, вездѣ старались выдвинуть впередъ одно прелестное и потѣшали фантазію заманчивыми картинами чувственнаго наслажденія и тихаго, мирнаго раздолья.

Саннадзаро, съ которымъ мы познакомились уже какъ съ замѣчательнымъ новолатинскимъ поэтомъ, еще въ 15-мъ вѣкѣ далъ итальянскому стихотворству этотъ тонъ своею пресловутою Аркадіей. Изъ обрамливающаго цѣлое прозаическаго разсказа выникаютъ у него риомованныя пастушескія пѣсни, въ которыхъ изливается порывъ сердечныхъ чувствъ. Вездѣ вѣетъ еще платонизмомъ, Саннадзаро свободенъ отъ похотливаго сладострастія позднѣйшихъ своихъ преемниковъ; его Аркадія—какой-то заповѣдной край, гдѣ живутъ только чистые, простообычные еще люди; въ лицѣ Синчеро онъ славитъ свою милую подъ именемъ пастушки Амаранты, восторженно превознося ея красу, и дѣлаетъ насъ соучастниками своихъ странствій, своихъ томленій, своей неутѣшной скорби по кончинѣ матери и возлюбленной. Чувство простоты нравовъ, теплый блескъ, разлитый по изображеніямъ природы, милая нѣжность въ ощущеніяхъ и въ самомъ языкѣ,—все это слилось у него гармонически и подготовило неслыханный успѣхъ его произведенью. Тогда какъ оно нашло себѣ многихъ подражателей, другіе начали изображать рыбачью и охотничью жизнь, кто съ болѣе развязною наивностью, кто съ пародистическими выходками и съ навѣвомъ самоосмѣшливой ироніи. Графъ Кастильіоне уже переводитъ насъ въ область дворской идилліи, собственно великолѣпныхъ „праздничныхъ потѣхъ“: пастухъ Тирси приходитъ у него

совершеннымъ чужакомъ въ урбинскую долину, а властвующая здѣсь нимфа съ цѣлой свитою пастуховъ и пастушекъ поучаетъ его уму-разуму, съ очевидной цѣлію обратить все наставленіе въ аллегорическую лесть самому герцогу Урбинскому, любимымъ его ученымъ и кружку украшающихъ дворъ его прелестныхъ дамъ.

Существуютъ цѣлыя сотни пастушескихъ піэсъ, которыя давались по торжественнымъ случаямъ при мелкихъ дворахъ Италіи съ великолѣпной обстановкой, съ музыкой, аріями и хорами. Безсмѣнными въ нихъ фигурами были чувствительно-изнывающій, благородно-мыслящій пастухъ и какой-нибудь забіяка, не дающій ни кому покоя своими насмѣшливыми или злостными выходками. Поводомъ къ такимъ праздничнымъ потѣхамъ были прославленіе новобрачной четы, восхваленіе державной семьи по случаю какого-нибудь тезоименитства и тому подобное; а какую грубую лесть способны были выносить какъ духовные такъ и свѣтскіе вельможи, какъ ревниво слѣдили они за тѣмъ, чтобы именитый поэтъ, котораго надѣляли они свободнымъ досугомъ, не ускользнулъ отъ нихъ, не расплатившись за то хвалебными риомами, — это мы узнаемъ даже изъ аріостова „Неистоваго Роланда" и изъ трагической судьбы Торквато Тасса, который еще юношей, при восходящемъ блескѣ своей поэтической славы и окруженный женскимъ благоволѣніемъ, довелъ пастушескую драму въ своемъ „Аминтѣ" до самаго пышнаго цвѣта красоты. Аминта, внукъ Париса, любитъ нимфу Сильвію, внуку богини По; но она къ нему холодна и непривѣтлива. Тщетно Дафна превозноситъ ей всемогущество и счастіе любви, тогда какъ съ другой стороны Тирси старается утѣшить отчаивающагося любовника. Личиной Тирси прикрылся самъ поэтъ и, разсказывая свою исторію, онъ находитъ довольно случаевъ для тонкихъ похвалъ феррарскому двору и его дамамъ, такъ же какъ и для сатирическихъ оглядокъ на своихъ противниковъ. Аминта хочетъ застать Сильвію нечаянно въ купальнѣ, но вдругъ видитъ что ее нагую привязалъ къ дереву злой Сатиръ; онъ освобождаетъ ее и преслѣдуетъ Сатира, а она между тѣмъ убѣгаетъ. Ея копье, ея покрывало находятъ въ обильномъ волками лѣсу; Аминта думаетъ, что она растерзана звѣрями и ищетъ себѣ смерти въ струяхъ лѣсной рѣки, какъ вдругъ нимфа подоспѣваетъ спасти его и совершенно осчастливить. Томленіе, скорбь и сладость любви высказаны Тассомъ съ лирическимъ порывомъ въ благозвучныхъ изліяніяхъ, все у него обдѣлано съ той очаровательной нѣжностью, какой требовалъ тогда итальянскій пріютъ музъ; блестящіе образы и мысли древнихъ поэтовъ являются душистыми цвѣтами этого волшебнаго сада романтики,—такъ погружены они въ теплоту восторженныхъ его чувствъ; рѣчь полна чистѣйшаго благозвучія. Только, разумѣется, не надо тутъ искать дѣйствительныхъ пастуховъ, не надо ожидать простыхъ звуковъ природы; всѣ говорятъ въ стилѣ искусственной лирики, и мысли сверкаютъ какъ дорогіе камни въ нарядной оправѣ. Одна пѣснь пастуховъ славитъ здѣсь счастіе золотого вѣка, согласіе природныхъ влеченій съ долгомъ, чувственной утѣхи съ нравственностью, въ противоположность условнымъ формамъ чести, насилующимъ природу и портящимъ любое наслажденіе; это тѣ самыя слова, которыя Тассо повторяетъ у Гёте въ разговорѣ съ принцессою, хваля золотой вѣкъ не за то, что тогда струились молочныя рѣки и деревья источали благовонный медъ, — не за матерьяльныя вообще блага,

а за то, что юныя, свѣжія сердца свободно отдавались прекраснымъ влеченіямъ, что міръ блаженствовалъ подъ однимъ для всѣхъ закономъ: „Все дозволительно, что́ нравится!“ Отвѣтъ гётевской принцессы на эти слова: „Дозволительно все, что пристойно“ еще Гварини въ своемъ „Вѣрномъ пастухѣ“ противопоставилъ мысли Тасса, сказавъ, что „нравиться должно только дозволительное“. Вѣрный Пастухъ обязанъ своимъ происхожденіемъ соревнованію съ Аминтою; Гварини отчасти подражаетъ послѣднему, отчасти хочетъ его превзойдти. Онъ назвалъ свою піэсу трагикомедіей; серьезныя, страстныя сцены чередуются у него съ веселыми, идиллическими; онъ переплетаетъ между собой разныя интриги, но мѣсто простой, прекрасной природы заступаетъ у него немного приторная искусственность, какъ въ постройкѣ цѣлаго, такъ и въ языкѣ. Мысли сверкаютъ подобно алмазамъ, жемчугомъ граціозной лирики унизана вся его рѣчь. Мѣрное движеніе риомозвучныхъ стиховъ дѣйствуетъ какъ настоящая музыка. Но древніе пастухи говорятъ на маперъ новѣйшихъ умниковъ. Рядомъ съ бликами тонкой лести Гварини кладетъ на свои картины сатирическіе рефлексы, какъ онъ впрочемъ и всю жизнь свою рвался изъ придворной службы на вольную волю, а между тѣмъ все-таки не могъ сбросить съ себя золотыхъ цѣпей. Итальянцы превозносятъ въ немъ „поэта поцалуевъ“, и здѣсь представляется намъ случай для сравненія его съ Тассомъ, — сравненія, которое, не смотря на свою частность, приложимо къ этимъ поэтамъ и вообще. Аминта разсказываетъ у Тасса, какъ на зеленомъ лугу пчела впилась около розовой щеки Филлиды, приняла ее за цвѣтокъ, налетѣла и ужалила; тогда Сильвія припадаетъ губами къ больному мѣсту, нашептывая за̀говоръ, и уста ея исцѣляютъ то, къ чему они прикоснулись. Вслѣдъ за тѣмъ Аминта ужаленъ въ губу, проситъ полѣчить его, и очень мило описываетъ свои чувства при сладкихъ, хотя и робкихъ поцалуяхъ, какіе самъ срываетъ, благодаря этому, у Сильвіи. Мотивъ взятъ Тассомъ изъ идиллическаго романа александрійской эпохи, — „Клитофона и Левкиппы“ Ахилла Татія (II, 471). Гварини, чтобы превзойдти соперника, держится Өеокрита, упоминающаго о „поцалуяхъ взапуски“, особеннаго рода игрѣ, которую Мегаряне учредили будто бы въ честь своего кунака, Діокла:

Съ наступленіемъ каждой весны сходятся къ могильному памятнику его юноши,
И ревностно состязаются между собой въ поцалуяхъ.
Кто всѣхъ слаще сумѣетъ прильнуть устами къ другимъ устамъ,
Тотъ, весь въ побѣдныхъ вѣнкахъ, уходитъ потомъ домой къ матери.

Прекрасная Амариллида пришла изъ Аркадіи, Миртиллъ полюбилъ ее и будучи еще чуть расцвѣтшимъ юношей вмѣшался, переодѣтый дѣвушкой, въ число ея подругъ. Имъ вздумалось отвѣдать самимъ мужской игры въ поцалуи; судьей должна быть та изъ нихъ, у которой прелестнѣйшій для поцалуевъ ротъ: это, разумѣется, Амариллида. Каждая, по жребію, подходитъ къ ней, испытать свои уста на очаровательномъ оселкѣ. У Миртилла вылились въ завѣтный поцалуй все чувство, вся душа. Онъ весь затрепеталъ, готовясь на такого рода хищеніе, но она ободрила его ясною улыбкой. Пока онъ смыкаетъ поцалуемъ ея губки, онъ чувствуетъ только всю сладость ихъ соприкосновенія; но когда потомъ она въ свою очередь поцаловала и его, пчела любви ужалила его прямо въ сердце, тихо, но смертельно. Амариллида подаетъ ему вѣнокъ, но онъ жжетъ ему голову, и Миртиллъ надѣваетъ его на

нее; тогда она даритъ ему цвѣты изъ своихъ волосъ, и онъ носитъ ихъ до сихъ поръ въ скорбно-сладкое воспоминаніе. Пастухи между тѣмъ поютъ: Мертвъ тотъ поцалуй, на который нѣтъ отвѣта.

Италія тѣмъ именно и стала во главѣ образованнаго міра, что первая принялась воздѣлывать искусство и литературу по античнымъ образцамъ; и древность сначала оказывала свое вліяніе на другіе народы не столько непосредственно, сколько проходя сквозь призму итальянской поэзіи въ эпоху Возрожденья. Италія была для нихъ высшею школой вкуса, и добытыя тамъ формы, новые способы выраженія распространялись оттуда по Европѣ, возбуждая общее соревнованіе. Такъ испанскіе стихотворцы, пѣвшіе прежде своенародные романсы и пѣсенки, въ позднѣйшій періодъ замѣнили ихъ сонетами и канцонами; Босканъ Альмогаверъ, напримѣръ, своимъ „Царствомъ Любви“ водворилъ на родинѣ октавы, а потомъ сочинялъ поэтическія посланія въ гораціевскомъ духѣ. Другъ его, Гарсилазо, вначалѣ 16-го вѣка, былъ столько же храбрымъ воиномъ, какъ и изящно-нѣжнымъ поэтомъ. Если пастушескія піэсы Энсины принадлежатъ къ зачаткамъ національной драмы и развились собственно изъ Мистерій, то по крайней мѣрѣ эклоги его писаны уже вполнѣ по итальянскимъ образцамъ, но истинно превосходны въ томъ отношеніи, что романтическое чувство высказывалось у него въ той замкнутой формѣ, съ той полною мѣры граціей, которымъ посредневѣковный міръ научился только у Грековъ и Римлянъ. Современники называютъ его царемъ испанской поэзіи. Въ томъ же духѣ, но по выбору сюжетовъ стремясь болѣе къ великому, къ важнымъ помысламъ и патріотическимъ чувствамъ, а по формѣ сдерживая слишкомъ пылкій порывъ и сводя его на гордое достоинство, писали свои оды Понсе де-Леонъ и Гернандо де-Геррера въ стилѣ итальянскихъ же канцонъ. Вильегасъ потѣшался граціозными пѣсенками во вкусѣ александрійскаго Анакреона. Пастушеская поэзія нашла себѣ въ двухъ Португальцахъ настоящихъ мастеровъ. Саа де-Миранда явился Ѳеокритомъ своего народа, а Монтемайоръ написалъ самый знаменитый и тщательно обдѣланный пастушескій романъ „Діану“ тою отборною и вылощенной прозою, которая однако часто прерывается задушевно-нѣжными стихами, для ритмическаго изліянія томленій и надеждъ страждущей любви. Гаспаръ Жиль-Поло распространилъ эту книгу въ своей „Влюбленной Діанѣ“. Она вездѣ нашла себѣ подражателей и простерла свое вліяніе на образованіе щегольскаго по формѣ стиля вплоть до Геснера въ Германіи (то-есть до третьей четверти 18-го вѣка). Самъ Сервантесъ началъ свое поэтическое поприще „Галатеею“, противопоставивъ въ ней чопорному этикету двора, пустой пышности высшаго дворянства, тревожной погонѣ за блескомъ и деньгами картины удовлетворенной собою простой жизни съ сердечной искренностью ея чувствъ, съ ея безхитростными формами въ обращеніи и съ незатѣйливостью ея обычаевъ и нравовъ. Насъ невольно удивляетъ тотъ фактъ, что въ эпоху, когда историческая борьба велась огнемъ и мечомъ съ крайней безпощадностью, были же однако настоящіе поэты, не фразоточители, которые все-таки играли себѣ кротко на свирѣли; но Муза вообще любитъ убѣгать отъ государственнаго и церковнаго деспотизма въ эти мирныя области, и въ утѣху сгнетенному отовсюда быту выводитъ по крайней мѣрѣ, какъ грезы сновидѣнія, мечты о той милой и кроткой свободѣ, которой въ дѣйствительности нѣтъ.

Въ Англіи съ самаго начала 16-го вѣка гуманизмъ нашелъ себѣ ревностнаго дѣлателя въ лицѣ Томаса Мора, и въ то же самое время графъ Сёррей и Томасъ Вайятъ (Wyat) занимались переводами античныхъ поэтовъ и подражаніями любовнымъ сонетамъ Петрарки. Послѣднія, съ ихъ заостренными антитезами и замысловато-щегольскими оборотами, вошли рѣшительно въ моду; самъ Шекспиръ отливалъ въ эту форму переживы своей души, свои геніальные помыслы, и этимъ сразу поднялъ ее точно такъ же, какъ въ Италіи возвысилась она общими силами Микель-Анджело, Бруно и Кампанеллы. Сначала народъ, какъ и въ Германіи, не вдругъ пристрастился къ формѣ съ увлеченіемъ и исключительностью южанъ; однакожь обиліе новаго содержанія, заимствованнаго изъ былины и исторіи, подѣйствовало отрадно и возбудительно даже и на среднесословныя сферы; миѳологическіе и историческіе намеки стали понемногу переходить въ будничный языкъ, и если театральныя піэсы шекспировыхъ современниковъ кишатъ подобными вещами — самъ Шекспиръ дѣйствовалъ и тутъ сдерживая, умѣряя,— то все же это показываетъ, до какой приблизительно степени поэты при своихъ нововведеніяхъ могли расчитывать на пониманіе со стороны публики. Когда королева Елисавета посѣщала кого-нибудь изъ вельможъ, ее на самомъ уже порогѣ встрѣчали Пенаты, а Меркурій провожалъ во внутреннія комнаты; тритоны и нереиды плавали въ прудахъ, лѣсныя нимфы оживляли густую зелень, служители въ паркѣ были наряжены въ сáтировъ, и Діана приглашала королеву на охоту въ такой лѣсъ, гдѣ ни какой Актеонъ не дерзнетъ потревожить ея цѣломудрія. Стѣнные ковры ея аппартаментовъ украшались исторіей Энея, и кондитеры устроивали для ея стола сахарныя овидіевы Превращенія. Министръ ея Филиппъ Си́дней, мужественный воинъ, мудрый политикъ и любезный въ обществѣ человѣкъ, сочинялъ сонеты къ своей милой, и по слѣдамъ Саннадзаро и Монтемайора написалъ также „Аркадію", гдѣ проза чередовалась со стихами, совершенно въ итальянскомъ вкусѣ, котораго цвѣтистая рѣчь стала тономъ всего лучшаго общества и называлась юфуизмомъ по піэсѣ Джона Лейли „Юфьюзъ", то-есть „образованный", гдѣ на сцену выводится модный человѣкъ, постоянно выражающійся картинными, остроумными, изукрашенными и кудреватыми оборотами. — Томасъ Гейвудъ говорилъ: „Представляя пастораль, мы имѣемъ въ „виду показать, какъ морализируетъ посвоему простодушная любовь пастуховъ и пастушекъ, и выводимъ на свѣтъ всю разницу между городскимъ „ухищреніемъ и невинностью пастушескаго быта." Шекспиръ, выработавшій изъ пастушескаго романа Томаса Лоджа, „Розалинда", свою безподобную піэсу „Какъ вамъ угодно" и внесшій очаровательную идиллію въ свою „Зимнюю сказочку", стоялъ по взгляду своему на жизнь далеко выше того предразсудка, будто платье, званіе, обстановка могутъ въ самомъ дѣлѣ составить счастіе и придать человѣку добродѣтель, которой у него нѣтъ; онъ одинаково умѣлъ цѣнить по достоинству и природу и культуру, подобно тому какъ гомеровскій Зевсъ одинаково смотритъ съ высей Иды на борьбу Троянъ съ Ахейцами, и на скромный бытъ млекопитающихся Гиппомолховъ (Конесосовъ); шутъ Таучстонъ (то-есть Осёлокъ) говоритъ у него напрямикъ: „Сама по себѣ пастушеская жизнь право не дурна, но ни куда не годится „тѣмъ, что она только пастушеская, не больше. Со стороны одиночества я

„отъ нея не прочь, но она тѣмъ жалка, что ужь черезчуръ отъ всего поодаль. Съ той стороны что она сельская, она мила, но скучна тѣмъ, что „ужь вовсе не придворна. Она, видите, умѣренна, что̀ мнѣ и по душѣ; не „нравится только однимъ, зачѣмъ она не побогаче.“ Вотъ въ самомъ дѣлѣ лучшая критика на весь этотъ родъ поэзіи. Онъ слишкомъ одностороненъ, онъ не призываетъ духа къ бою, къ оружію, а когда утратитъ свою наивность, тогда салонные духи отнюдь не замѣнятъ здоровому чувству аромата лѣсовъ и цвѣтистыхъ лужаекъ.

Франція въ королѣ Францискѣ I-мъ обладала полнымъ личной рыцарственности королемъ, который однакожь отвернулся отъ романтики, чтобы подчинить своей единодержавной власти средневѣковую феодальную мощь бароновъ, и покровительствовалъ классицизму для того, чтобы повесть народъ свой къ новому образованію. Рыцарскіе романы отступили на задній планъ передъ новеллами, которыя пошли въ ходъ по боккаччіевскимъ примѣрамъ; жена Генриха II-го Наваррскаго, Маргарита Валуа́, сама отличилась повѣстями, колеблющимися между набожностью и сладострастіемъ. Съ той поры какъ графъ д'Юрфе́ выступилъ въ своей „Астреѣ“ подражателемъ Монтемайора, Францію также наводнили щепетильные пастушескіе романы. Народный галльскій духъ правда прорывался еще съ своей неистребимой свѣжестью, и та легкая болтовня, остроумно обсуждающая житейскіе вопросы, которую впервые повелъ Вилльіонъ (Villon), дошла потомъ и ко двору черезъ каммердинера Франциска I-го, Марота. Но всѣ эти направленія померкли, затемненныя романскимъ духомъ, водворившимъ, благодаря учености, свое господство съ тѣмъ разсудочно-строгимъ формализмомъ, который требовалъ безусловнаго подражанія древнимъ писателямъ и замѣщалъ ими національныя воспоминанія, даже христіанскія воззрѣнія на жизнь, или по крайней мѣрѣ выставлялъ ихъ вездѣ образцами. Поэтика Скалигера принесла свои плоды, переводы съ греческаго и латинскаго день ото дня размножались, по нимъ образовались стихотворцы и стихотворицы, и прослыть французскимъ Гораціемъ или Овидіемъ, прослыть французскою Сафо считалось за величайшую честь. Точному воспроизведенію античныхъ стихоразмѣровъ мѣшала, правда, безколичественность языка; зато хитро̀ выдѣлывались разные сонеты и канцоны. Въ челѣ этой школы блеститъ такъ-называемое Семизвѣздіе или Плеяда, главою которой былъ неоспоримо Ронсаръ (Ronsard, 1524 — 85). Онъ рѣшительно слылъ царемъ поэтовъ и пользовался величайшимъ почетомъ, какъ придворный стихотворецъ, пѣснопѣвецъ знатныхъ дамъ, питомецъ и панегиристъ ученыхъ: его слава поднимала въ свою очередь цѣну его стиховъ въ глазахъ тѣхъ, кому онъ посвящалъ ихъ. Поэзія въ рукахъ его стала дворскою и вмѣстѣ ученою; онъ дозволилъ себѣ даже насиловать родной языкъ въ словообразованіи и словосочиненьи, чтобы передѣлать его на латинскій и греческій ладъ. Когда Ронсаръ называлъ сѣверозападный вѣтеръ le chasse-nue (тучегономъ), l'esbranle-rocher (скалотрясомъ), l'irrite-mer (мореяромъ), то это вовсе не шло къ духу французскаго языка, тогда какъ напротивъ сила нѣмецкаго много выиграла отъ подобныхъ словосочетаній, когда подражатель Ронсара Опицъ сталъ передавать ихъ нѣмецкими Wolkentreiber, Felsenstürzer, Meeraufgeizer. Выраженія изъ древнихъ языковъ, изъ итальянскаго или испанскаго, обокъ

съ бездною щегольскихъ кудреватостей, запрудили ясный складъ французской рѣчи и придали ей видъ, диковинный даже въ диковинное это время; правда, она вскорѣ очистилась отъ чуждыхъ примѣсей, но не безъ ущерба для своей наивной свѣжести подъ строго-разсудочнымъ вліяніемъ академическаго лоска. — Ронсара прозвали Пиндаромъ Франціи; своей „Франсіадой“ онъ захотѣлъ стать ея Виргиліемъ, а любовными стихотвореніями—ея Петраркой. Жоделль, Антуанъ де-Банфъ и Жоакимъ Дюбеллѐ блистали обокъ съ нимъ тусклымъ заемнымъ свѣтомъ подражанія и того школьно-точнаго стихоплетства, гдѣ фантазія и оригинальное творчество должны возмѣщаться знаніемъ разъ установленнаго правила. А послѣднее и тогда уже было отвлечено отъ античной драмы, и рядомъ съ переводами явились подражанія, въ которыхъ Дидона или Клеопатра, въ сопровожденіи хора, заранѣе пролагали путь музамъ Корнеля и Расина.

Б. Романтическій искусственный эпосъ. Боярдо и Аріостъ. Тассъ. Камоэнсъ.

Новая Италія также не развила у себя ни какого національнаго эпоса; богатырскій вѣкъ новой эпохи, періодъ великаго переселенія народовъ, представлялся романскимъ сторожиламъ разрухой ихъ древняго величія, а германскіе вторженцы, Готы и Лombарды, скоро слились съ туземнымъ населеніемъ и нравами и языкомъ. Однакожъ, когда Карлъ Великій, возложивъ на себя римско-императорскую корону, началъ, въ союзѣ съ папою, распространять христіанство и сталъ верховнымъ покровителемъ всѣхъ западныхъ христіанъ, онъ могъ явиться Итальянцамъ въ видѣ національнаго героя, и потому они жадно бросились на пѣсни и былины сѣверно-французскихъ и провансальскихъ поэтовъ, тѣмъ болѣе что онѣ были легко доступны имъ по близкому сродству языковъ. Уже въ предъидущемъ (третьемъ) томѣ я указалъ на то обстоятельство, что подъ именемъ „Родословной французскихъ королей“, reali di Francia, въ Италіи возникъ сборникъ, послужившій на ряду съ Тюрпеновой Хроникой источникомъ для тамошнихъ поэтовъ. Въ двухъ стихахъ позднѣйшаго средневѣковья, Бо́во д' Антона и ла-Спанья, обработаны наивнымъ образомъ нѣкоторыя части этого матерьяла,—приключенія одного изъ старшихъ богатырей, Бо́во *, и содержаніе пѣсни о Роландѣ. Но такъ-какъ площадные пѣвцы сказывали эти повѣсти для народной потѣхи, не связываясь при этомъ уваженіемъ ни къ чему старозавѣтному (матерьялъ былъ вѣдь собственно чужой и пришлый), то въ нихъ скоро закрался шутовской, потѣшный элементъ, и сказатель, начавъ свой поденный урокъ какъ водится молитвой, оканчивалъ заявленіемъ, что онъ усталъ, что въ горлѣ у него пересохло, и слѣдовало бы теперь хорошенько выпить (какъ у насъ: „по усамъ текло, въ ротъ не попало“). Такимъ образомъ, когда Луиджи Пульчи, поэтъ изъ круга Лоренцо де' Медичи, принялся мастерски изукрашать матерьялъ этихъ сказаній своими собственными вымыслами, онъ нашелъ подготовку къ приправѣ серьёзнаго комическимъ уже и въ тѣхъ стихотворныхъ

* Нашъ Бова̀. прим. Перев.

піэсахъ, какія народъ обыкновенно слыхалъ на рынкѣ и на улицахъ; что́ вначалѣ было чистымъ балагурствомъ, то продолжалось теперь нешутя, и оригинальное созданіе художника-поэта сразу дало новый тонъ, въ какомъ люди, одушевленные античнымъ идеаломъ, стали обработывать романическіе сюжеты. Какъ нѣкогда Римляне, глядя на Грековъ, вздумали обзавестись эпосомъ, такъ теперь, увлекаясь примѣромъ Римлянъ, затѣяли и Итальянцы, хотя сама жизнь не представляла ни какого богатырства въ ихъ исторіи, ни какіе подвиги общественнаго духа не вдохновляли итальянскій народъ; а совсѣмъ напротивъ, анализующій разсудокъ скорѣе велъ тамъ къ разложенію, нежели къ прочной обосновкѣ политическаго быта, и критическое обслѣдованіе, критическое изложеніе событій настоящаго и прошлаго заступило уже мѣсто стародавняго образованія былинъ. Правда, при дворахъ поддерживался еще искусственный поздпецвѣтъ рыцарства въ блестящихъ турнирахъ, къ которымъ участниками допускались только рыцари; въ этихъ мнимыхъ бояхъ придворной знати и въ обращеніи ея съ дамами отражались картины битвъ и любовныхъ похожденій артуровой былины, но воспоминанія классической древности уже проросли сквозь оболочку средневѣковыхъ преданій, и поэты, свободно относясь къ обоимъ элементамъ, хватались то за тотъ, то за другой, просто какъ за вольный міръ фантазіи, который они передѣлывали посво́ему какъ хотѣли, къ которому придумывали новое прямо отъ себя. Такъ мѣсто серьёзнаго (былиннаго) содержанія заступила игра воображенія ради одной забавы, мѣсто наивной легковѣрности, которая живетъ въ передаваемомъ сюжетѣ, вполнѣ раздѣляя одушевляющее или породившее его чувство, заступила больше скептическая иронія, которою поэты даютъ явственно замѣтить, что они стоятъ выше излагаемыхъ ими вещей. Тутъ дѣйствуютъ, кто во что гораздъ, и ангелы и черти, боги древности и кельтійскія феи, драконы и великаны, карлики и колдуны, и всему этому поэты противопоставляютъ свои вольномысленныя сужденія; если христіане и могаммедане убѣждены въ томъ, что спасеніе зависитъ отъ религіозной формулы, если рыцарь отказываетъ Сарацынкѣ въ своей любви, а она потомъ требуетъ крещенія, чтобы беззавѣтно насладиться ею въ его объятіяхъ, то самъ стихотворецъ вслѣдъ за тѣмъ непремѣнно пояснитъ, что спасеніе или вѣчная гибель зависятъ только отъ образа мыслей и чувствъ, отъ духа. Произведенія эти расчитывались на устную передачу по частямъ, которая при звучности языка оживлялась бы еще легкимъ отзывомъ комизма въ голосѣ и въ жестѣ; и такъ-какъ высшимъ и верховоднымъ искусствомъ въ Италіи была живопись, то истинно-поэтическій элементъ — обрисовка характеровъ и присутствіе мысли—всегда уступалъ первое мѣсто охотѣ увлекательно описать интересное какое-нибудь положеніе или какой-нибудь новеллистическій случай, которые и чередуются между собой въ живописномъ изобиліи; прелестные эпизоды возмѣщали то впечатлѣніе величія и высоты, какое обыкновенно эпосъ производитъ своимъ цѣлымъ.

Пульчи взялъ Роланда, Ринальда, Оливье съ ихъ похожденьями изъ карловой былины, но въ средоточіе всему поставилъ вымышленнаго имъ великана Морганте, по которому и озаглавилъ свою поэму. Мужиковато-грубо, но честно и искренно сходится онъ съ Роландомъ, и въ хорошо выполненной его личности мы видимъ суровую, но дюжую народную силу; которая охотно подчиняется высшему и хочетъ одной правды во всѣхъ своихъ дѣлахъ. Какъ онъ

расправляется своимъ колокольнымъ коромысломъ, не боясь даже и самого чорта, а хватая его прямо за́ горло, какъ онъ готовъ вырвать хвостъ у Миноса, бороду у Харона, готовъ осушить весь Флегетонъ однимъ глоткомъ, какъ онъ выходитъ изъ побоища унизанный стрѣлами какъ дикобразъ иглами,—все это, хотя долею и потѣшно, но въ сущности обнаруживаетъ его нравственную дюжесть, которая рѣзко контрастируетъ то съ безцѣльными похожденіями рыцарей, то съ чисто уже грубою, прожорливою и порочно-наглою натурой великана Маргутте и производитъ истинно-юмористическое впечатлѣніе. Пульчи говоритъ о храбрости, благородствѣ, рыцарскомъ обычаѣ, ни мало въ нихъ не сомнѣваясь; онъ повидимому все разсказываетъ съ полной вѣрою, но, мѣшая серьёзное съ забавнымъ, обличаетъ въ своихъ собственныхъ сужденіяхъ духъ и образованіе новой эпохи; и если даже тѣ разсказы, которыми онъ хочетъ тѣшить слушателей, начинаются у него торжественно какъ будто въ тонѣ церковныхъ пѣснопѣній и молитвъ, то здѣсь ощутителенъ плутовской умыселъ позабавиться и этимъ, обратить и это въ одно изъ художественныхъ средствъ для комическаго опять эффекта. Такъ, одну пѣснь своей поэмы начинаетъ онъ молитвою: „Всевышній Зевсъ, за грѣшныхъ насъ распятый!" а подконецъ онъ напутствуетъ публику словами: „Держи васъ ангелъ божій за чупрунъ!"

Гнѣздомъ для развитія романтическаго искусственнаго эпоса явился феррарскій дворъ. Одинъ поэтъ, по прозванію Чіэко (Слѣпецъ), уже набросалъ тамъ въ своемъ „Мембріано" цѣлую плетеницу сценъ побоищъ и чувственной любви, гдѣ языческій и христіанскій элементы перемѣшивались между собой какъ попало. Но графъ Скандіано, Боярдо (1430—94), взялся за такую задачу серьёзнѣе и выполнилъ ее величавѣй. Самъ одушевленный чувствомъ рыцарства и при этомъ воспитанный въ школѣ древнихъ, стремился онъ создать обширное цѣлое; историческая борьба христіанъ съ могаммеданами, пріобрѣтшая новое значеніе благодаря успѣхамъ Турковъ на востокѣ Европы, должна было послужить ему прочнымъ кряжемъ или ядромъ, вкругъ котораго вились бы вязи похожденій, неразлучныхъ съ странствующимъ рыцарствомъ. Если ревнительство къ вѣрѣ было главнымъ мотивомъ карловской былины, а любовь—артуровской, то въ своемъ „Влюбленномъ Роландѣ" онъ хотѣлъ совмѣстить и тотъ и другой: герой Ронсеваля, Роландъ, силою любви долженъ былъ увлечься въ бурный водоворотъ жизни. Передъ Боярдо былъ весь средневѣковой былинный матерьялъ, и онъ распоряжался имъ на полной волѣ; онъ пользовался своимъ сюжетомъ то съ сёрьезной, то съ забавной цѣлью, развивая комику изъ содержанія, а не потѣшаясь имъ самимъ, преданіе бралъ онъ исходной точкой для своихъ собственныхъ вымысловъ и присоединялъ къ тому древнемиѳологическіе облики съ одинаковою свободой. Правда, простота плана загромождена и у него преизбыткомъ эпизодовъ, и онъ старается пріятно занять насъ ихъ разнообразіемъ, но умѣетъ въ то же время переплести и связать всѣ отдѣльныя нити, свести своихъ героевъ на то или другое общее предпріятіе. Главною пружиной дѣлъ ставитъ онъ любовь, но событія развиваетъ не изъ характеровъ, такъ чтобы послѣдніе проявляли въ первыхъ свою сущность, а даетъ полный просторъ господству внѣшнихъ поводовъ и случайностей, и приписываетъ чудеснымъ ключамъ и волшебникамъ такія дѣйствія, которыя поэту слѣдовало бы по настоящему выво-

дить изъ особенности душевнаго настроенія и борьбы его съ самимъ собою и со свѣтомъ. Онъ, правда, намекаетъ на аллегорическое истолкованіе своихъ чудесъ и умѣетъ иронически разрѣшить все слишкомъ преувеличенное и невѣроятное; но тѣмъ не менѣе онъ входитъ и сердечнымъ чувствомъ въ свой сюжетъ, онъ часто озадачиваетъ насъ разительно-прекрасными чертами простой естественной истины среди сказочной сутолоки фантастическаго міра. Съ художническимъ сознаніемъ задумалъ онъ произвесть нѣчто цѣлое, но гигантскій его планъ остался выполненнымъ только отчасти; на 69-й пѣсни онъ прервалъ свой трудъ восклицаніемъ, что Италія въ огнѣ отъ вторженія Французовъ и что онъ поэтому невсилахъ продолжать; смерть настигла его прежде чѣмъ онъ успѣлъ выполнить свое обѣщаніе:

Когда-нибудь, стихомъ еще звучнѣйшимъ,
Я пылъ любви и битвы воспою:
Не вѣчно же врагамъ родного края злѣйшимъ
Всю силу сокрушать душевную мою.
Но нынѣ надобно мнѣ съ пѣснью распроститься,
Не выдумать теперь мнѣ ровно ни чего;
Когда Италія напастію мрачится,
Не пѣть, а слезы лить приличнѣе всего.

Извѣстно, что Аріостъ примкнулъ съ своимъ „Неистовымъ Роландомъ“ къ „Влюбленному“. Предположивъ всѣ его характеры и вымыслы извѣстными, онъ, какъ великій живописецъ, одѣлъ въ свои блестящія картины то зданіе, которое предначертано было архитектоническимъ геніемъ въ изумительныхъ размѣрахъ; но онъ сдѣлалъ это болѣе въ духѣ новизны. Обѣ поэмы — двуликая голова Януса, но въ глазахъ Боярдо отражаются цвѣтъ и образъ мыслей средневѣковья, тогда какъ Аріостъ прямо уже смотритъ въ новое время.

Борьба христіанъ съ Сарацынами начинается у Боярдо тѣмъ, что царь Градассо непремѣнно хочетъ добыть себѣ коня Баярда и роландовъ мечъ, Дуриндану; для этого онъ вторгается съ войскомъ во Францію, куда незадолго до того явилась изъ Азіи Ангелика, предлагая себя въ награду тому, кто одолѣетъ ея брата. Но когда послѣдній палъ, она бѣжитъ, и карловы богатыри, въ особенности Роландъ съ Ринальдомъ, пускаются за ней въ погоню. Напившись изъ одного волшебнаго ключа въ Арденнахъ, она запылала страстью къ Ринальду, тогда какъ напротивъ струи другого ключа преисполнили богатыря ненавистью къ Ангеликѣ. Преслѣдуемый ею Ринальдъ и вездѣ ищущій ее Роландъ испытываютъ бездну приключеній; но когда пришла вдругъ вѣсть, что столица Ангелики осаждена однимъ презрѣннымъ ею татарскимъ женихомъ, то поэтъ сводитъ туда искусно христіанскихъ богатырей на выручку, а Карлъ между тѣмъ, оставшись безъ вѣрныхъ паладиновъ, попадаетъ въ плѣнъ, но неожиданно освобожденъ Астольфомъ. У послѣдняго есть золотой дротъ, котораго одно прикосновеніе сбрасываетъ съ коня наземь всякаго противника; но самъ Астольфъ этого не знаетъ и не надивится тому счастію, какое съ нѣкоторыхъ поръ дается ему въ бояхъ. Послѣ дивныхъ похожденій Роланда въ царствѣ фей, куда посылала его Ангелика прекрасная, беретъ онъ ее съ собой въ Еврону. Туда же идетъ на Карла Аграмантъ, съ необузданнымъ Родамонтомъ при своемъ войскѣ, праот-

цемъ всѣхъ родомонтадъ (хвастливыхъ росказней). Но походу ихъ только въ томъ случаѣ возвѣщенъ успѣхъ, если къ нимъ присоединится молодой Руджеро (Рюдигеръ), котораго стережетъ волшебникъ Атлантъ, такъ-какъ юношѣ предстоятъ обращеніе въ христіанство и ранняя за тѣмъ смерть, какъ скоро онъ выѣдетъ на побоище. Но съ помощью волшебнаго перстня Ангелики, похищеннаго Брунеллемъ вмѣстѣ съ мечомъ и боевымъ рогомъ Роланда, удается захватить съ собой Руджера. Ангелика и Ринальдъ напились между тѣмъ изъ другихъ источниковъ, такъ что онъ жаждетъ теперь обладать ею, а Карлъ обѣщаетъ ее въ награду тому, кто всѣхъ больше отличится на войнѣ. Руджеро и Брадаманта, героиня-сестра Ринальда, страстно влюбляются другъ въ друга; они невольно дивились одинъ другому въ пылу боя, и вотъ она снимаетъ наконецъ шлемъ и является ему во всей прелести своей нѣжной, но вмѣстѣ мужественной и здоровой красоты.

Юноша, не робѣвшій ея, осѣненной шлемомъ,
Смутился и растерялся, взглянувъ ей теперь прямо въ глаза.

Уже Боярдо задумалъ планъ свой такимъ образомъ, чтобы отъ обращенія Руджеро къ христіанству и соединенія его съ Брадамантою произошелъ августѣйшій домъ д'Эсте, а когда Аріостъ подхватилъ преждевременно-оборвавшуюся у него нить, онъ сдѣлалъ это именно событіе средоточіемъ своего „Неистоваго Роланда“.

Отецъ Аріоста занималъ въ Феррарѣ важныя государственныя должности и надѣялся что даровитый сынъ заступитъ въ нихъ его мѣсто; онъ готовилъ его къ изученію правъ, но юный Лодовико больше любилъ поэтовъ, и когда отецъ однажды принялся читать ему строгое родительское наставленіе, онъ выслушалъ его какъ нельзя спокойнѣе, нуждаясь именно въ такой сценѣ для комедіи, надъ которой тогда трудился. Онъ поступилъ на службу Ипполита д'Эсте, ставшаго по тринадцатому году кардиналомъ и стремившагося, при свойственномъ ему властолюбіи, пользоваться всѣмъ на свѣтѣ для своихъ цѣлей, тогда какъ напротивъ Аріосто хотѣлъ жить преимущественно для себя, имѣть вдоволь досуга и не лишаться своей личной свободы даже и въ любовной связи съ женщиной. Онъ жаловался, что кардиналъ требуетъ его къ себѣ то въ качествѣ собесѣдника, то по дѣловымъ занятіямъ, и когда за Неистоваго Роланда тотъ не наградилъ его ни особенной похвалой, ни столь желаннымъ независимымъ положеніемъ, ни доходнымъ мѣстомъ, онъ разошелся съ нимъ окончательно. По примѣру лисички Горація, онъ сравнивалъ себя съ осломъ, который исхудавъ отъ голода, забрался сквозь разсѣлину стѣны въ хлѣбный амбаръ, и разъѣвшись тамъ досыта, не могъ уже выйдти на волю:

Не мнитъ ли кардиналъ дарами
Меня въ рабы къ себѣ закабалить?
Я ихъ отдамъ ему обѣими руками,
Чтобы опять вполнѣ свободнымъ быть.

Онъ примкнулъ было къ Медичамъ, но тогда герцогъ Альфонсъ I назначилъ его губернаторомъ провинціи Гарфаньяны, а вслѣдъ за тѣмъ онъ снова былъ призванъ въ Феррару, въ то самое время когда тамъ сильно пошелъ въ ходъ театръ. Аріостъ дѣйствовалъ тутъ въ качествѣ управляющаго и поэта, и былъ совершенно въ своей области, пока наконецъ не выстроилъ соб-

ственнаго дома, гдѣ прожилъ нѣсколько лѣтъ полнымъ себѣ хозяиномъ и могъ окончательно отдѣлать свою поэму. Онъ родился въ 1474-мъ году, а умеръ въ 1533-мъ.

Послѣ разныхъ другихъ плановъ, Аріостъ рѣшился взять гигантскій отрывокъ Боярдо въ видѣ готовой подстройки къ своему эпосу и, съ одной стороны, воспрославить домъ Эсте любовною исторіей Руджеро съ Брадамантой, какъ мнимыхъ его предковъ, а съ другой — привести къ концу отношенія между Анґеликой, Роландомъ и Ринальдомъ,—вообще запряденныя тамъ нити протянуть далѣе или втростить въ нихъ, пожалуй, новые вымыслы, смотря по тому, что̀ внушитъ ему свѣтлый поэтическій его духъ или что̀ будетъ сообразнѣе съ художественными цѣлями. Какъ сынъ новаго времени, относится онъ вполнѣ свободно къ средневѣковому матерьялу * и принимаетъ странствующее рыцарство не за важную какую-нибудь дѣйствительность, а за шаткую и зыбкую область фантазіи, на которую онъ смотритъ тѣмъ болѣе почеловѣчески, чѣмъ она кажется сверхъестественнѣй, которую онъ освѣщаетъ сатирическою шуткою, какъ скоро она вздумаетъ принять серьёзную мину, и которую онъ дѣлаетъ въ то же время очаровательнымъ отраженіемъ тогдашняго дворскаго рыцарства, расцвѣтшаго напослѣдяхъ въ высшемъ исключительно кругу, искавшаго и находившаго въ безцѣльныхъ и безопасныхъ турнирахъ призракъ славы, а въ галантерейныхъ приключеніяхъ — чувственныя удовольствія, помимо всякихъ религіозныхъ или патріотическихъ помысловъ и стремленій. Аріостъ классиченъ по тону изложенія, какое далъ онъ этому именно воззрѣнію на міръ; веселый юморъ, милая небрежность не допускаютъ здѣсь ни чего сухого или тяжелаго, все льется у него само собой какъ легкая игра воображенія, которою слушатель или читатель развлекаются привольно и безъ всякаго рѣшительно труда. Если Боярдо беретъ верхъ первоначальнымъ вымысломъ и господствомъ надъ массами, если у него явственнѣе шумъ широкаго эпическаго потока, за то Аріостъ превосходитъ его остроумною отдѣлкой частностей, блестящимъ колоритомъ и неистощимой прелестью эпизодовъ, утонченностью смысла и языка, которая никогда не даетъ ему сбиться на такіе разсказы, которые онъ самъ былъ бы вынужденъ назвать пошлыми или низкими, какъ впрочемъ ни смѣло, какъ ни шаловливо любитъ онъ выводить на показъ все очаровательное для плотскаго чувства. Конечно „Неистоваго Роланда“ скорѣе можно назвать пестрымъ вѣнкомъ изъ цвѣтистыхъ новеллъ, нежели настоящимъ эпосомъ, и единство дотого пересилено здѣсь разнообразіемъ, что его должно искать не столько въ связномъ дѣйствіи цѣлаго, сколько въ одинаковости настроенья; чисто новеллами въ стихахъ представляются самые удачные эпизоды этой поэмы, про Аріоданта и Джиневру, про Цербина и Изабеллу, а при случаѣ встрѣчаются даже и новеллы въ новѣйшемъ вкусѣ. Но во взятіи Парижа Родамонтомъ видно такое мастерство описывать большія сраженія, которое ни въ чемъ не уступитъ картинамъ многочисленныхъ поединковъ, и притомъ двойная нить связываетъ всѣ 46 пѣсенъ эпоса, — любовное неистовство и выздоровленіе Роланда вопервыхъ, и судьба Руджеро съ Брадамантой вовторыхъ.

* Мы назвали бы это отношеніе мало что вполнѣ свободнымъ, а даже совершенно произвольнымъ. Прим. перев.

Анжеликѣ, которая у Боярдо предназначается подконецъ тому, кто окажетъ наиболѣе храбрости въ борьбѣ противъ Сарацыновъ, Аріостъ вначалѣ своей поэмы даетъ снова убѣжать; Роландъ, Ринальдо и другіе пускаются за ней въ погоню и всѣ попадаютъ черезъ это, равно какъ и она сама, во множество разныхъ приключеній. Наконецъ она принимаетъ самое живое участіе въ раненномъ Медорѣ, исцѣляетъ его и даритъ своей любовью, цвѣтомъ своей юности въ идиллической лѣсной глуши. Когда оба они отправились потомъ на Востокъ, Роландъ приходитъ въ тотъ лѣсъ, въ ту самую пещеру, гдѣ именныя ихъ надписи повѣдываютъ то блаженство, какимъ они здѣсь наслаждались, и вотъ онъ ярится противъ деревьевъ, противъ пастуховъ, бывшихъ очевидцами недоступнаго ему счастія. Нѣсколько разъ появляется онъ то въ той, то въ другой исторіи съ своимъ бѣшенствомъ, которое описано разительно и мастерски; какъ, напримѣръ, онъ еще разъ повстрѣчалъ Анжелику съ Медоромъ, захватилъ ихъ борзаго коня, заѣздилъ его до смерти и потомъ тащилъ за собою, взваливъ его даже себѣ на плечи, и не замѣчалъ что онъ уже мертвый. Однимъ изъ самыхъ блистательныхъ вымысловъ Аріоста представляется путешествіе Астольфа на крылатомъ конѣ на луну, съ тѣмъ чтобы снести оттуда въ склянкѣ роландовъ здравый разсудокъ; неистоваго витязя ловятъ наконецъ какъ бѣшенаго быка, и вотъ, подышавъ изъ склянки, онъ приходитъ опять въ память и становится попрежнему богатыремъ, готовымъ биться за вѣру и отечество. На лунѣ же разсудокъ странствующаго рыцаря находился обокъ съ разными диковинными вещами: тамъ были и выдохшаяся слава множества неважныхъ дѣлъ, и праздность невѣждъ, и слезы несчастныхъ любовниковъ, и мѣхи, знаменующіе воздушно-легкую милость государей, и подарокъ Константина въ видѣ зловонной кучи перегнившихъ цвѣтовъ, и соблазны женщинъ въ видѣ вымазанныхъ клеемъ прутиковъ, и хвалебныя стихотворенія въ видѣ полопавшейся отъ вѣтра саранчи, и лесть вельможамъ въ видѣ цѣпей, прикрытыхъ цвѣточками. Тутъ Аріостъ хотѣлъ намекнуть кое-что тѣмъ, кто не высмотрѣлъ бы, пожалуй, плутовскаго умысла въ его преувеличенныхъ хвалахъ дому д'Эсте и особенно кардиналу Ипполиту (который ему такъ насолилъ). Меня, напротивъ, изумляетъ то, какъ кардиналъ могъ спокойно выслушать, что его, съ пресерьёзнымъ видомъ, приравниваютъ вмѣстѣ Александру и Аристотелю и тутъ же выдаютъ за красивѣйшаго изъ смертныхъ; и если Касандра на шатрѣ для Гектора вышиваетъ рожденіе славнѣйшаго его потомка, а на свивальникахъ ставитъ мѣтку „Ипполитъ", если и въ другихъ за тѣмъ картинахъ онъ является образцомъ всѣхъ доблестей, любимцемъ всякаго счастія, и если наконецъ шатеръ накрываетъ брачное ложе Руджеро съ Брадамантой, то какъ тутъ не догадаться, что въ этомъ изображеніи все правдиво на одну и ту же стать.

Руджеро и Брадаманта принадлежатъ другъ другу сердцемъ и душой, но ходъ дѣлъ мірскихъ съ бездною его случайностей и недоразумѣній какъ нарочно ихъ разлучаетъ, пока наконецъ они не преодолѣваютъ его и не сходятся навѣки; этому всѣми силами способствуетъ благотворная фея Мелисса, но волшебникъ Атлантъ постоянно идетъ ей наперекоръ, зная что Руджеро изъ любви сдѣлается христіаниномъ и умретъ въ молодыхъ лѣтахъ. Какъ Руджеро освободился изъ атлантова заколдованнаго замка, похитилъ и вскорѣ утратилъ крылатаго его коня, какъ онъ подвергся искушеніямъ со стороны Аль-

чины и потомъ спасся бѣгствомъ изъ ея волшебныхъ садовъ, какою героиней вѣрности оказалась Брадаманта, какъ любовники были уже обручены, а отецъ невѣсты, Гаймонъ, обѣщалъ между тѣмъ дочь византійскому царевичу, — все это тянется у Аріоста въ первыхъ сорока пѣсняхъ. Съ этихъ поръ возростаетъ въ насъ сердечное участіе: подобно Брунгильдѣ, Брадаманта испрашиваетъ у императора Карла одной милости, чтобъ на ней не сватался ни кто, кого она побѣдитъ въ бою, надѣясь такимъ образомъ сбыть съ рукъ нелюбого жениха изчужи, а Руджеро тайно отправляется между тѣмъ въ путь, чтобы вызвать его на поединокъ. Царевичь Левъ, полный удивленія къ руджеровымъ подвигамъ, еще и не зная, кто онъ, освобождаетъ богатыря изъ тюрьмы, куда заключили его соннаго, и спасаетъ отъ угрожавшей ему смерти; за это проситъ онъ у него взаимной услуги, которую Руджеро и обѣщаетъ, и которая состоитъ въ томъ, чтобъ, одѣвшись въ вооруженіе царевича, онъ добылъ ему съ боя Брадаманту. Руджеро держитъ слово, но съ какими чувствами! Онъ, правда, не одолѣлъ возлюбленной, но и ей не удалось сбросить его наземь, и вотъ она присуждена ему, мнимому царевичу. Но Левъ по страшному его отчаянію узнаетъ въ чемъ дѣло, не хочетъ уступить ему въ великодушіи, самъ ведетъ Руджеро къ Карлу и Гаймону, велитъ ему снять шлемъ и подать руку Брадамантѣ.

Аріостъ истинный поэтъ: у него все принимаетъ видъ живыхъ событій, потокъ благозвучныхъ октавъ такъ и подмываетъ впередъ полнодѣйственныя его фигуры, и въ самыхъ даже описаніяхъ картина сливается у него обыкновенно съ ходомъ происшествій. Но ни гдѣ такъ не ясно какъ у него, что живопись господствующее искусство его родины и времени, потому-что и онъ прежде всего великій живописецъ; весь направленный къ чувственной красотѣ или къ прекрасной чувственности, умѣетъ онъ чарою своего слова поставить передъ нами вещь въ видимомъ ея образѣ, и всего охотнѣе останавливается на разрисовкѣ интересныхъ положеній. Тогда вошло въ поговорку называть поэзію говорящей живописью, а живопись — нѣмою поэзіей. Изъ аріостова описанія Альчины Итальянцы извлекли правила для колориста и рисовальщика; Лессингъ показалъ, дочего онъ вдался въ область изобразительнаго художника, но какъ въ то же время умѣлъ обратить въ живую прелесть красоту, которой простое описаніе оставило бы насъ равнодушными; прелесть, это—красота въ движеніи, и то что̀ плѣняетъ, трогаетъ насъ въ изображеніи Альчины, это именно такого рода прелесть. Поэтъ не только что называетъ глаза ея черными и огневыми, но онъ говоритъ намъ какъ медленно и плѣнительно они двигались; Амуръ такъ и сыплетъ изъ нихъ стрѣлами. Ея ротъ восхитителенъ не тѣмъ, что двѣ розовыя губки облегли рядъ отборныхъ жемчужинъ, а тѣмъ что милая улыбка ихъ водворяетъ рай на землѣ, тѣмъ что изъ этихъ устъ звучатъ слова, умягчающія самое суровое сердце; ея грудь очаровываетъ не столько потому, что молоко, слоновая кость и яблоки прообразуютъ намъ чудесную ея форму, сколько потому что она колышется передъ нами какъ волна край-берега, когда зефиръ своимъ легкимъ вѣяніемъ зыблетъ зеркало моря. На Ангелику у скалы Аріостъ даетъ намъ взглянуть глазами самого Руджеро, и вноситъ въ ея обликъ жизнь, одушевляя его движеніемъ.

Конечно, принялъ онъ красавицу нагую
За обликъ мраморный, художника рукой
Изваянный какъ разъ, чтобы скалу пустую
Убрать искусною, невиданной рѣзьбой.
И капельки росы, катясь межь розъ и лилій,
Не упадали ль тутъ на милую чету
Тѣхъ яблокъ, что свѣжей всѣхъ въ мірѣ яблокъ были?
А золото волосъ сверкало на лету!

Гомеръ въ своей поэмѣ совершенный пластикъ; Аріостъ, какъ истый живописецъ, выбираетъ лишь одну извѣстную точку зрѣнія и показываетъ намъ оттуда вещи такъ, какъ самъ ихъ видитъ. Онъ вполнѣ субъективенъ. У него не событіе возникаетъ изъ событія; они слѣдуютъ другъ за другомъ такъ, какъ вызываются въ душѣ представленьями, то всилу контраста, то всилу особеннаго сочувствія; такъ располагаетъ онъ и фигуры, и ходъ происшествій, вдругъ прерывая нить послѣднихъ, чтобы впослѣдствіи опять ее подхватить; и это только кажется прихотью, а въ сущности дѣлается съ расчетомъ, чтобы не утомить слушателей однообразіемъ, чтобы постоянно занимать и потѣшать ихъ обильной пестротой, — дѣлается, наконецъ, по законамъ симметріи. Но вѣдь пестрое обиліе индивидуальной жизни съ ея произвольными стремленьями—истинно живописно, какъ скоро въ немъ просвѣчиваетъ основа соразмѣрности въ цѣломъ и вообще. Иногда противоположности у Аріоста обусловлены и идеальными цѣлями. По крайней мѣрѣ на мой взглядъ вовсе не случайно то, что оба раза послѣ разсказанныхъ другими новеллъ, которыя подвергаютъ сомнѣнію любовную вѣрность, или доказываютъ ненасытное сладострастіе женщинъ опираясь на вступленіе къ Тысячѣ и одной ночи и на одинъ итальянскій фарсъ, въ самомъ ходѣ поэмы слѣдуетъ въ первомъ случаѣ Изабелла, предпочитающая хитростью накликать себѣ смерть отъ родамонтовой руки, лишь бы не уступить его настойчивому волокитству, а во второмъ — Флёрделиза, скорбящая и умирающая съ тоски на могилѣ горячо любимаго мужа. Такимъ распредѣленіемъ свѣта и тѣни, шутки и серьёзности, Аріостъ точно такъ же настроиваетъ ваше чувство, какъ живописецъ колоритомъ, и мастерски умѣетъ онъ сливать разнообразные цвѣтооттѣнки въ одинъ общій тонъ цѣлаго. Субъективность его обнаруживается еще въ томъ, какъ порозняетъ онъ самъ себя и свое міросозерцаніе отъ избраннаго имъ сюжета; вмѣсто вдохновеннаго восторга къ великому содержанію, мы находимъ у него напротивъ ироническую улыбку на собственное свое изложеніе, и готовность противопоставить свое время, обогащенное книгопечатаньемъ, изобрѣтеніемъ пороха, классическимъ образованіемъ и зачатками новой науки, отжившему вѣкъ свой рыцарству съ его вѣрою, любовнымъ служеніемъ и безпрестанной ломкою мечей и копій. Поэтому его отнюдь не приходится сравнивать съ Гомеромъ, этими благозвучными устами самаго богатырскаго вѣка въ мірѣ; онъ такой же искусственный поэтъ, какъ Виргилій; во всѣ картины прошлаго вплетаетъ онъ, какъ и послѣдній, намеки на настоящее, но безъ свойственнаго Римлянину, величаваго патріотизма, безъ важной его торжественности; онъ относится къ былинамъ какъ Овидій, разсказывая то, чему не вѣритъ самъ; только что къ плавности изложенія у него привходитъ черта самосознательнаго превосходства, постоянно обличающая его въ томъ, что онъ просто играетъ и шутитъ рыцарствомъ. Ясное благоразуміе тѣхъ

размышленій, какими обыкновенно начинается каждая пѣснь, какъ нарочно контрастируетъ съ этимъ чуждымъ его бытомъ. И когда при иныхъ преувеличенныхъ или диковинныхъ скачкахъ его воображенія, мы готовы были бы спросить, покачивая головой, вмѣстѣ съ кардиналомъ: Синьіоръ Лодовико, откуда набрали вы всю эту бездну забавныхъ сумасбродствъ? то, повѣрьте, онъ самъ перехватилъ бы у насъ подобный вопросъ и озадачилъ насъ новой шуткою, или прямо указалъ бы на то, что чудесное надо у него понимать въ символическомъ только смыслѣ. Аріостъ описалъ кокетливо-соблазнительныя чары Альчины въ ея волшебномъ саду; какъ скоро Руджеро надѣлъ на палецъ перстень Мелиссы, подрумяненный порокъ, бездушное распутство тотчасъ ему опротивѣли; онъ очнулся отъ чувственнаго хмѣля, пришелъ въ себя и вспомнилъ свое назначеніе. Поэтъ выхваляетъ при этомъ перстень разума, — дѣйствительнѣйшее средство отъ улещеній и обмановъ, какими не адскіе бѣсы и не планеты, а сами люди сбиваютъ другъ друга съ надлежащаго пути. Такъ же точно чувство долга заставляетъ Ринальда испить отъ ключа ненависти противъ очаровательной Ангелики; а потомъ трогаетъ его та преданность, съ какою она за нимъ слѣдуетъ, и онъ начинаетъ любить ее, тогда какъ она раздражена теперь пренебреженіемъ, которое отъ него встрѣчала; и когда она убѣгаетъ съ Медоромъ,—Ринальдо избавляется отъ ревности бурнымъ потокомъ презрѣнія и къ ней, и къ своему собственному безразсудству; уваженіемъ къ самому себѣ возстановляетъ онъ свою свободу. Такимъ образомъ аріостовы баснословія не лишены знаменательнаго смысла, но смысломъ этимъ насладились бы мы охотнѣе въ серьёзной картинѣ исторіи человѣческаго сердца, въ простой живописи души, а не въ оболочкѣ аллегорическихъ и фантастическихъ побрякушекъ.

Какъ поэтъ эпохи Возрожденія, Аріостъ вводитъ античные миѳы въ цѣпь средневѣковыхъ былинъ и своихъ собственныхъ вымысловъ, но онъ обдѣлываетъ ихъ на манеръ венеціанскихъ живописцевъ или какъ Джуліо Романо, съ которыми у него вообще много схожаго: изъ пластики онъ перелагаетъ ихъ въ живопись, проникываетъ своимъ внутреннимъ чувствомъ, окунаетъ въ колоритъ своего созданія. Такъ Руджеро является на крылатомъ конѣ и спасаетъ Ангелику отъ морского чудища, какъ Персей Андромеду; такъ Олимпія покинута Биреномъ на пустынномъ островѣ, какъ Аріадна Тезеемъ, и Оберто добываетъ ее себѣ въ жены, какъ Діонисъ Аріадну. Нѣкоторыя блестящія мѣста даже просто переведены изъ древнихъ поэтовъ, напримѣръ тѣ прекрасныя строфы первой пѣсни, гдѣ рѣчь идетъ о горькихъ послѣдствіяхъ, неразлучныхъ съ утратой дѣвственной чистоты. Мы знаемъ изъ Эллады и Рима (II, 394), что эта поэтическая роза перенесена изъ катулловыхъ садовъ, а первоначально развернулась въ одной свадебной пѣснѣ Сафо.

Ни одинъ стихотворецъ не былъ восхваленъ такъ поэтически, какъ Аріостъ въ гётевскомъ Тассѣ. Леонора Санвитале хочетъ увѣнчать цвѣтами его бюстъ:

Высокое чело маэстра Лодовико
Украшу пышнымъ, свѣжимъ я вѣнкомъ;
Пусть тотъ, чьи никогда не отцвѣтаютъ шутки,
Получитъ также даръ расцвѣтшей вновь весны.

Антоніо потомъ одобряетъ это: цвѣты, говоритъ онъ, идутъ къ нему лучше лавровъ:

Какъ полную сокровищъ грудь свою
Природа зеленью цвѣтистой одѣваетъ,
Такъ въ басню пеструю умѣлъ и онъ облечь
Все то, чѣмъ человѣкъ почтенъ и милъ бываетъ.
Души довольство, опытность и умъ
И сила генія, и вкусъ и смыслъ ко благу,
Къ тому, что̀ истиннымъ слыветъ у всѣхъ добромъ,—
Все въ пѣсняхъ у него сквозитъ какъ кладъ духовный,
И вмѣстѣ выступаетъ налицо,
Покоясь въ тѣни деревъ прекрасныхъ,
Одѣтыхъ снѣжной цвѣта пеленой,
Увитыхъ розами, чудесно окруженныхъ
Толпой амурчиковъ, волшебной ихъ игрой.
И тутъ же рядомъ ключъ шумитъ обильный,
Кишащій пестрою семьею дивныхъ рыбъ,
И птицы рѣдкія по воздуху летаютъ,
И стадъ невиданныхъ полны луга, лѣса.
А вонъ, тайкомъ глядитъ Лукавство изъ-за чащи;
Здѣсь Мудрость, въ облакѣ являясь золотомъ,
Подчасъ высокіе глаголы изрекаетъ;
А тамъ, какъ бы мечтамъ полнѣйшій давъ разгулъ,
Безумье тѣшится на лютнѣ звонко-стройной,—
Но что́ за мѣра тутъ и что́ за чудный тактъ!
Да, кто дерзнетъ съ такимъ поэтомъ состязаться,
Достоинъ тотъ вѣнка уже за смѣлый шагъ.

Однакожъ, какъ ни сіяетъ онъ блескомъ своей особенности, что̀ и самъ я охотно выдвинулъ впередъ, мы не въ правѣ причислить его къ величайшимъ геніямъ. Онъ не высказалъ высшихъ созерцаній своей эпохи, глубочайшей умственной и сердечной ея борьбы, онъ такъ не обнажалъ, не очищалъ и не примирялъ тайныхъ столкновеній и скорбей въ груди человѣческой, онъ не рисовалъ характеровъ такъ энергично и основательно, не раскрывалъ ихъ такъ въ дѣлахъ и попущеніяхъ, чтобы можно было поставить его на ряду съ Микель-Анджело или Рафаэлемъ или наконецъ съ тѣми изъ поэтовъ, которые впослѣдствіи совершили то, чего дозволительно было отъ него требовать,—съ Шекспиромъ и Сервантесомъ, съ Шиллеромъ и Гёте. Муза его не наставница, не утѣшительница, не руководительница человѣчества на важномъ и дѣльномъ пути жизни; она хочетъ только легко и пріятно потѣшить въ часы досуга общественный кружокъ и вызвать чувственное удовольствіе веселой болтовнею. Аріостъ—поэтъ-забавникъ, а такихъ не льзя назвать первокласными; но изъ ихъ числа Аріостъ конечно выше всѣхъ.

Свѣтлая иронія, шутливая грація Аріоста заслужили себѣ такое общее одобреніе, что сравнительно-сухая крупнозернистость Боярдо перестала уже нравиться, и Берни передѣлалъ его поэму, поотшлифовавъ языкъ и внесши въ нее тонъ не одной лишь простой шутки, но и ядовитой насмѣшливости; только уже въ нынѣшнемъ столѣтіи Паницци возстановилъ подлинникъ въ первобытномъ видѣ, а Регисъ и Гріисъ перевели его на нѣмецкій языкъ. Аламанни и Бернардо Тассъ шли также по стопамъ Аріоста, но не достигли его прелести: они переложили въ итальянскіе стихи французскіе романы о Жиронѣ и Амадисѣ. Какъ все государство сводилось тогда на одинъ Дворъ, такъ и поэзія шла вся на придворную службу. Благодаря этому, у дальнѣйшихъ подражателей Аріо-

оста она болѣе и болѣе теряла величія и существеннаго содержанья, думая наверстать это мягкостью, наружнымъ лоскомъ и чинненько прикрытымъ сладострастіемъ. Бездушный риторическій блескъ, аллегорическія или миѳологическія фигуры, щегольская игра словъ и легкомысленныя шуточки,—вотъ что́ вышло изъ этой рыцарской поэзіи при послѣднемъ ея исходѣ. Но обокъ съ нею шла другая, которая перелагала въ стихи исторію и, подражая Лукану, очевидно била на антично-героическій стиль, или же облекала въ одежду романтики борьбу подъ Троею и былину про Энея. Примыкая къ Гомеру и къ Виргилію, Триссино воспѣлъ освобожденіе Италіи отъ Готовъ въ бѣлыхъ ямбахъ, и изукрасилъ свою поэму разными риторическими цвѣтами и сентенціями, которые набиралъ въ теченіе цѣлыхъ двадцати лѣтъ изъ греческихъ и латинскихъ писателей. Богатырски-мужественнымъ Германцамъ, которые хотѣли совокупить античное образованіе съ своею еще свѣжею природною силой и этимъ обновить Италію, по какому-то странному недоразумѣнію онъ противопоставляетъ императорскій византійскій дворъ съ его развращенностью и деспотизмомъ,—противопоставляетъ какъ вполнѣ правую сторону, какъ призваннаго освободителя; древнеязыческіе боги превратились у него въ ангеловъ или въ духовныя существа, съ которыми христіанскій Богъ совѣщается, думаетъ думу; имъ противопоставлены адскіе бѣсы, феи, волшебники, тутъ же вплетены сладострастныя любовныя приключенья, а собственно исторія передана во всей точности по Прокопію. Аламанни воспѣлъ осаду города Буржа во Франціи, придерживаясь точь въ точь Иліады. Оливьеро описалъ въ своей „Алламанѣ" войну Шмалькальденска́го союза противъ Карла V-го, замѣнивъ весь механизмъ боговъ аллегоріями добродѣтелей и пороковъ. Однакожь и это скучное уклоненіе принесло свою пользу по крайней мѣрѣ тѣмъ, что послужило для дѣйствительнаго поэта поводомъ сочетать рыцарски-романическій и историческій эпосъ въ одно произведеніе, которое вскорѣ было принято народомъ за національную эпопею.

Торквато Тассъ (1544—95) былъ съиздѣтства чудомъ ранней зрѣлости. Отецъ его вмѣстѣ съ княземъ Салернскимъ дѣйствовалъ противъ инквизиціи въ Неаполѣ, и подвергся за то изгнанію наравнѣ съ нимъ; мальчикъ попалъ въ школу іезуитовъ; мать умерла преждевременно съ тоски. Отцу пришлось бѣжать даже и изъ Рима, пока онъ не нашелъ наконецъ радушнаго пріема у герцога Урбинскаго, такъ что могъ вызвать къ себѣ сына, и тотъ помогалъ ему въ перепискѣ и въ окончательной отдѣлкѣ Амадиса. Будучи еще въ университетѣ, Торквато сочинилъ свою стихотворную повѣсть „Ринальдо", и сдѣлался извѣстнымъ поэтомъ на 18-мъ году. Вскорѣ послѣ пріѣхалъ онъ ко двору Альфонса II-го, Феррарскаго. Геніальный, юный, прекрасный собою, онъ испыталъ тамъ вдоволь и женскаго расположенія и зависти, ревнивыхъ подозрѣній и преслѣдованій со стороны дворской челяди; а при сродной ему нервной раздражительности все это довело его сердечную и фантазійную жизнь до высшей степени напряженья. Сестры герцога, свѣтски-настроенная Лукреція и восторженно-набожная Леонора, обѣ старѣе молодого поэта, привлекали его одинаково, но ни та, ни другая не внушала ему собственно любви; послѣднюю зажгла въ немъ юная красавица, Лукреція Бендидіо, и Леонора благопріятствовала этой страсти. Принцесса Лукреція вышла замужъ, но несчастливо; она привлекла на нѣкоторое время Тасса къ себѣ въ

виллу Бельригвардо, и кажется была для него Армидою тамошнихъ садовъ. Передъ „любовнымъ судилищемъ" въ Феррарѣ онъ защищалъ однажды 50 положеній о любви. Онъ написалъ свою пастораль „Аминту", трудился надъ большимъ эпосомъ „Освобожденный Іерусалимъ". Но мы уже слышимъ о лихорадочныхъ состояніяхъ, о чрезмѣрномъ болѣзненномъ раздраженьи, и намъ невольно приходится сказать, что безъ правильной постепенности въ развитіи, безъ противовѣса, какой простая, серьёзная практическая дѣятельность представляла бы охватившей его атмосферѣ чувства и воображенія, для него съ каждымъ днемъ возростаетъ опасность совсѣмъ запутаться и растеряться въ своихъ мечтахъ. Поэтъ выигрывалъ правда то, что̀ проигрывалось человѣкомъ; его меланхолія, его страстная восторженность придавали его пѣснямъ тотъ задушевный пылъ, который, при тонкомъ чувствѣ формальной красоты и гармоническомъ изложеніи, дѣйствуетъ такъ трогательно и обаятельно на читателя; въ своихъ сонетахъ и канцонахъ, равно какъ и въ великолѣпныхъ эпизодахъ своего эпоса, онъ художественно воплощалъ дѣйствительныя настроенія и переживы. Но человѣкъ изнемогалъ въ немъ передъ чрезмѣрнымъ напоромъ чувствъ и измѣнчивыхъ впечатлѣній, и то что̀ испытывалъ онъ въ самомъ дѣлѣ со стороны людского недоброжелательства или коварства, преувеличивалось его самомучительной фантазіей и порождало въ немъ боязненное возбужденье. „Мнѣ нуженъ врачъ и духовный отецъ, человѣкъ, спо„собный заклинать бѣсо̀въ и фантастическія видѣнія", писалъ онъ самъ одному близкому другу. Реформаторскія идеи затронули самыхъ лучшихъ мужщинъ и женщинъ въ Италіи, но насильственно подавлялись инквизицией: Тассъ трепеталъ передъ нею. И собственный умъ и философскія занятія побудили его усомниться въ возможности созданія міра изъ ничего, въ ученіяхъ Церкви о воплощеніи Бога-Слова и въ разныхъ другихъ догматахъ, а между тѣмъ онъ не доработался еще до полной свободы, душою завязъ въ томъ противорѣчіи, что хотѣлъ младенчески вѣрить уставнымъ положеніямъ религіозной истины, которыхъ не допускало его зрѣлое сознанье и которыя однакожь со времени іезуитской школы осѣли у него святыней въ глубинѣ души,—святыней, изрыгающей проклятія на всякаго, кто ея коснется; разсудокъ его ободрялъ то, въ чемъ Церковь видѣла достойное кары заблужденіе, тогда какъ вѣра въ божественное, въ идеалъ, была такъ же необходима какъ и живительна для его сердца, а онъ между тѣмъ не научился или не смогъ различать ядро отъ скорлупы. Онъ самъ подвергъ себя испытанію чрезъ инквизитора, чтобы оградиться и отъ стороннихъ доносовъ и отъ своихъ собственныхъ помысловъ. Ко всему этому присоединилось еще то, что онъ вздумалъ сперва выслушать насчетъ своей поэмы отзывы знаменитѣйшихъ критиковъ и воспользоваться ими прежде чѣмъ ее издать, и что эстетически-мелочные или религіозно-придирчивыя возраженія, выставленныя особенно римскими учеными, окончательно сбили его съ толку. Такъ онъ съ каждымъ днемъ все глубже уходилъ въ недовѣрчивое, самоистязательное разстройство души, и безъ того уже слишкомъ нѣжнострунной. Враги и завистники стараются выжить его изъ Феррары. А герцогъ не хочетъ выпустить его изъ рукъ, не вкусивъ напередъ славы, какую принесетъ ему посвященіе эпоса, не просмаковововавъ всѣхъ тонкихъ похвалъ, которыя разсыпаны въ немъ дому д' Эсте. Напрасно Тассъ искалъ покоя и выздоровленія въ одномъ францисканскомъ монастырѣ; раз-

строенный духъ внушилъ ему наконецъ мысль убѣжать къ сестрѣ своей въ родной городъ, Сорренто. Но вскорѣ изъ простой этой обстановки потянуло его опять къ жалкому, пустому блеску феррарскаго двора; онъ просилъ прощенія, просилъ допуска въ среду его. Герцогъ согласился на его просьбу, но не возвращалъ рукописи Освобожденнаго Іерусалима, остававшейся у него въ рукахъ; а между тѣмъ ошибочные ея списки разошлись уже по всей Италіи. Тяжко страдая душой, искалъ онъ спасенія во вторичномъ бѣгствѣ. Но ни въ Мантуѣ, ни въ Урбино, ни въ Туринѣ не нашелъ спокойствія. Тщетно друзья отсовѣтывали ему возвращаться въ Феррару. Онъ опять пріѣхалъ туда въ то самое время, когда герцогъ праздновалъ свой третій бракъ, и такъ-какъ ни одна душа, даже и благоволившія къ нему прежде принцессы, не позаботились о поэтѣ и душевномъ его страданіи, то онъ дозволилъ себѣ самыя дерзкія выходки отчаяннаго гнѣва. Герцогъ безпощадно велѣлъ посадить его въ домъ сумасшедшихъ при Аннинскомъ госпиталѣ и продержалъ тамъ семь лѣтъ сряду, а между тѣмъ Освобожденный Іерусалимъ вышелъ въ свѣтъ и встрѣченъ былъ съ восторгомъ во всей Италіи; но напрасно со всѣхъ концовъ ея значительные люди ходатайствовали за поэта. Что онъ видѣлъ передъ собой искры и видѣнія, слышалъ откуда-то разные голоса, что онъ могъ совершенно помѣшаться,—въ томъ нѣтъ ни чего мудренаго; но что будто поводомъ къ ужасному съ нимъ поступку была страсть его къ принцессѣ Леонорѣ, которую онъ будто бы однажды вдругъ обнялъ и поцаловалъ,—это основано на одномъ лишь неправдоподобномъ позднѣйшемъ слухѣ: въ очень разсудительныхъ письмахъ, которыя онъ писалъ къ ней и къ брату ея изъ своей кельи, говорится только объ оскорбительныхъ словахъ, вырвавшихся у него въ пылу негодованія. Поэтическій даръ былъ единственною утѣхой ему среди страданій, какъ съ глубокимъ чувствомъ выразилъ это Гете въ своей трагедіи:

Дала природа слезы человѣку
И вопль страданья, ежели въ себѣ
Онъ наконецъ вмѣстить его не сможетъ;
А мнѣ еще, предъ прочими людьми
Мелодію дала и силу рѣчи,
Чтобъ въ жалобныхъ созвучіяхъ излить
Всю глубину моей душевной муки,
И ежели молчитъ иной въ бѣдѣ,
То мнѣ дано *сказать*, какъ я страдаю. *

Что побуждало герцога держать поэта взаперти даже и послѣ того, какъ онъ облегчилъ ему тяжкое заключенье? Въ самомъ началѣ Освобожденнаго Іерусалима встрѣчаетъ насъ грустно-горделивая строфа:

Альфонсъ великодушный, избавитель
Скитальца, угнетеннаго судьбой!
Къ тебѣ, какъ въ мирную, пріютную обитель
Стремится онъ, избитый волнъ грозой;
Прими мои листки съ челомъ радушно-яснымъ,
Тебѣ несу въ священный ихъ обѣтъ;
Быть-можетъ скромный мой привѣтъ
Раздастся нѣкогда и звукомъ велегласнымъ.

---

* Переводъ Яхонтова.

Ужь не боялся ли онъ, что Тассъ вычеркнетъ эту строфу вмѣстѣ съ другими хвалебными намеками въ честь Феррары? Не боялся ли, что онъ станетъ мстить ему перомъ? Не видно по крайней мѣрѣ ни какой другой причины, кромѣ этого жалкаго опасенія; и когда, переставъ слушаться внушеній своей тиранской души и тайныхъ навѣтовъ со стороны враговъ поэта, Альфонсъ въ угоду своему шурину, Винченцу Гонзагѣ, наслѣдному принцу мантуанскому, освободилъ поэта, то единственно лишь взявъ съ заступника честное слово, что онъ будетъ держать Тасса при себѣ и строго наблюдать за нимъ, ограждая герцога отъ всякихъ опасеній. Въ Мантуѣ народъ принялъ поэта съ восторгомъ, какъ тріумфатора; но онъ ни гдѣ не могъ надолго успокоиться, пока наконецъ въ римскомъ монастырѣ св. Онуфрія поздній лавръ не увѣнчалъ охолодѣвшаго его чела. Онъ дѣйствительно переписалъ свою поэму и выкинулъ изъ нея не только что Феррарскія отношенія, но и слишкомъ многія очаровательныя мѣста въ угоду римскому церковнику Антоніано, которому, посредствомъ этихъ передѣлокъ, хотѣлось приспособить ее для чтенія монахамъ и монахинямъ. Но народъ позабылъ искаженный списокъ и держался одной первоначальной поэзіи. Тассъ велъ тяжкую странническую жизнь, подобно Данту, но безъ той опоры себѣ въ помощь, какую давалъ послѣднему желѣзный его характеръ и систематическая замкнутость и прочность его міросозерцанія, безъ свойственной тому реалистической отчетливости и ясности; въ немъ раскрывается намъ трагическая судьба сердца, преизобилующаго фантазіей, со всѣми его муками и блаженствами въ морѣ идеальныхъ настроеній и чрезмѣрныхъ женственно-мягкихъ чувствъ; его сбиваетъ съ толку и совсѣмъ разстроиваетъ бродящая тревога переходнаго времени, полнаго борьбы противорѣчій; онъ постоянно идетъ по скользкой межѣ, отдѣляющей геніальную воспріимчивость и силу воображенія отъ умопомѣшательства, которое вѣритъ въ подлинность своихъ фантастическихъ представленій. Какъ время стало опять религіознымъ благодаря реформаціи, такъ обрелигіозилась и поэзія въ лицѣ Тасса; но заклятіе средневѣковыхъ формулъ и преданій еще мутитъ и стѣсняетъ его духъ, и онъ самъ порвалъ и истребилъ бы подконецъ лучшіе цвѣты своей поэзіи, не сдѣлайся они еще до этого общимъ достояніемъ людского рода.

Съ истинно-эпическимъ чутьемъ Тассъ удачно взялъ всеміpно-историческое событіе и поставилъ его въ центръ такой поэмы, которая должна была воспѣть рыцарство съ серьёзной его стороны, превознесть религіозное его одушевленіе, его мужество и вмѣстѣ его любовные восторги: онъ выбралъ для этого первый крестовый походъ, гдѣ осада и взятіе Іерусалима представили ему замкнутое въ себѣ дѣйствіе, въ которомъ мірская сила и практическая способность къ дѣламъ вполнѣ отдались на службу высшей религіозной идеѣ. Не зная, какъ много уже подготовила для него съ своей стороны народная фантазія, онъ сдѣлалъ историческій разсказъ не только лишь рамою для своихъ собственныхъ вымысловъ, но вмѣстѣ ихъ исходной точкой и ихъ цѣлью, съ тѣмъ чтобы написать объемистую картину, полную жизненнаго обилія; онъ самъ это высказываетъ въ одномъ разсужденіи объ эпическомъ стихотворствѣ: „Подобно тому какъ міръ при всемъ многоразличіи „своихъ звѣздъ, морей и странъ, рыбъ и птицъ, дикихъ и прирученныхъ жи„вотныхъ, при всей разности своихъ частей, имѣетъ тѣмъ не менѣе одну

„общую форму и одну сущность, такъ точно и поэтъ, который слыветъ божественнымъ вѣдь именно потому, что онъ подражаетъ въ своихъ созданіяхъ божескому творчеству, долженъ умѣть создать такую поэму, гдѣ, какъ „въ маломъ мірѣ, мы усматривали бы вмѣстѣ и морскія сраженія, и взятія „городовъ, и поединки, картины жажды и голода, бури, пожары и чудеса, „собранія небесныхъ и адскихъ душъ для совѣщаній, мятежи, раздоры, всякаго рода приключенія, волшебства, жестокости, смѣлыя дѣла, примѣры „счастливой и несчастной любви, ея скорбей и радостей; и не смотря на все „это разнообразіе, поэма должна быть едина въ своемъ складѣ, въ своей фабулѣ и такъ связна во всѣхъ своихъ частяхъ, чтобы одна часть соотносилась „съ другою, одна другой соотвѣтствовала, одна отъ другой зависѣла если не „необходимо, то по крайней мѣрѣ хоть правдоподобно, такъ что нельзя было „бы отнять ни одной изъ нихъ, безъ того чтобъ не распалось цѣлое.“ Ему не удалось однакожь вполнѣ совокупить романтику волшебства и любви съ исторической дѣйствительностью; обѣ идутъ у него рядомъ не сливаясь; исторически-сухой разсказъ прерывается играми фантазіи, изліяніями задушевнаго чувства, и деревянный оставъ то и дѣло выглядываетъ изъ-подъ увивающихъ его цвѣточныхъ гирляндъ. Подобно тому какъ народный эпосъ сростается понемногу изъ отдѣльныхъ былинъ, такъ, наоборотъ, искусственную поэму Тасса итальянскій народъ разбилъ на цѣлый рядъ благозвучныхъ романсовъ, и у любого читателя сохранились въ памяти тѣ прекрасные эпизоды, о которыхъ Гёте говоритъ: „Геройская любовь Танкреда къ Клориндѣ, тихая, не „замѣчаемая вѣрность Эрминіи, величіе Софроніи и бѣдствіе Олинды, — это „не пустыя какія-нибудь мечты; я знаю, онѣ вѣчны, потому что онѣ существуютъ.“ Въ нихъ прямо вылилась кровь тассова сердца; въ нихъ прорывается лирика собственныхъ его чувствъ и придаетъ поэмѣ его рядомъ съ живописнымъ блескомъ свою музыку, придаетъ ей ту нѣжную меланхолію, которая паритъ даже и надъ чувственно-прелестнымъ, распространяя на все одинаковое настроеніе. У Тасса нѣтъ свѣжаго дыханія природы, нѣтъ наивно-свѣтлаго воззрѣнія на жизнь; у него царитъ сантиментальный идеализмъ, который своей восторженностью ко всему высокому и прекрасному напомнилъ бы намъ пожалуй Шиллера, не будь послѣдній мужественно-энергичнѣе и многодумно-яснѣе; чѣмъ именно мощный его духъ и выигрываетъ передъ тассовой мечтательно-мягкой душою и элегическимъ ея паѳосомъ.

Тассо начерталъ свой планъ по Гомеру и по Виргилію: Готфридъ у него вмѣстѣ и благочестивый Эней и пастырь народовъ, Агамемнонъ; Ринальдъ отвертывается гнѣвно, какъ Ахиллъ, и это замедляетъ побѣду, которую принесъ съ собой возвратъ его; смотры войскамъ, поединки, совѣщательныя сборища, описаны по античнымъ примѣрамъ; изъ древнихъ прямо перенесены цѣлыя мѣста, за исключеніемъ только нѣкоторыхъ оборотовъ и подобій, изреченій и ȯбразовъ. Армида говоритъ съ покидающимъ ее Ринальдомъ, какъ Дидона съ Энеемъ, и подобно послѣднему Ринальдъ видитъ на щитѣ исторію цѣлаго своего рода. Но все это переплавилось въ тассовой чувствительности, и если бой Танкреда съ Аргантомъ заимствованъ изъ антика, то онъ погружается въ романтическую атмосферу, какъ скоро тотъ, при видѣ Клоринды, позабываетъ ратное дѣло въ ея созерцаніи; когда Эрминія, стоя на стѣнѣ, называетъ Аладину по именамъ христіанскихъ витязей, она кажется

ни дать ни взять гомеровская Елена, стоящая съ Пріамомъ на верху башни; но тотъ моментъ, когда при имени Танкреда чувство невольно прорывается у ней наружу, такъ неожиданно прекрасенъ и милъ, что уже изъ-за одной этой черты не льзя оспоривать у Тасса право на такого рода усвоеніе. Правда, онъ можно-сказать непосредственно воспроизводитъ древнихъ, больше какъ Гвидо Рени или оба Караччи, его современники, а не такъ какъ Рафаэль или Венеціанцы; и если по временамъ переносъ даже и малѣйшихъ подробностей кажется намъ черезчуръ ужь контрабанднымъ, то все же надобно сказать, что иногда Тассъ первый вполнѣ выясняетъ брошенную кѣмъ-нибудь изъ древнихъ идею, первый даетъ настоящую форму ея внутреннему содержанію. Такъ, напримѣръ, Ахиллъ и Паноесилея неоспоримо зародышъ Танкреда и Клоринды, но какъ великолѣпно развернулся зародышъ этотъ здѣсь, въ эпоху сердечности, въ душѣ новаго поэта, который такъ трогательно изображаетъ эту героическую любовь витязя къ воительницѣ во вражьемъ станѣ, этотъ ночной бой и эту скорбь отъ страшной бѣды, уготованной имъ себѣ собственной рукою! Какъ битва на̀ смерть становится здѣсь брачнымъ торжествомъ, какъ герой, который счелъ бы блаженствомъ нѣжно обнять любимую имъ дѣвушку, обнимаетъ ее теперь неузнанную въ смертной схваткѣ, какъ потомъ умирающая протянула ему руку, а онъ и при закатѣ солнца и на зарѣ льется въ томной пѣснѣ какъ соловей, горько оплакивая погибшую, пока наконецъ просвѣтленный ея образъ не предстаетъ душѣ его утѣшительнымъ видѣніемъ и онъ не успокоивается на мысли о вѣчномъ съ нею блаженствѣ въ небесахъ, —это—истинно-мастерское созданіе Тасса, и онъ превзошелъ имъ античные образцы, какъ превзошелъ Боярдо тѣмъ, что вводитъ свою Армиду въ христіанскій лагерь, правда для той же цѣли что и тотъ свою Ангелику, но рисуетъ при этомъ гораздо тоньше ея хитрости, несравненно сильнѣе любовь ея къ Ринальду, и въ ея единоборствѣ съ послѣднимъ превосходно изображаетъ смѣсь ненависти и любви, наконецъ пересиливающей и вполнѣ очищающей ея сердце. Не менѣе удивительно искусство, съ какимъ Тассъ постепенно раскрываетъ намъ всю милую задушевность Эрминіи, такъ что сначала мы только догадываемся о ея любви, пока она не прорывается въ ея рѣшеніи помочь раненному Танкреду во что бы ни стало; въ промежуткѣ насъ плѣняетъ ихъ мирная идиллическая жизнь у пастуховъ, а подконецъ, въ рѣшительный часъ, Эрминія выступаетъ впередъ снова и дѣйствительно становится ангеломъ-спасителемъ дорогого ей богатыря. Такъ, обокъ съ Армидой, и какъ истинно-женственный ея противень, проходитъ она черезъ всю поэму; да и вообще характеры у Тасса развертываются передъ нашими глазами гораздо болѣе нежели у Боярдо или у Аріоста. Это оттого, что романтическій преизбытокъ подробностей Тассъ, по образцамъ классическихъ поэтовъ, замѣнилъ немногими типическими фигурами и происшествіями. За то онъ не такъ непосредственно переноситъ насъ въ самый потокъ жизни, въ прогрессивный ходъ дѣйствія, какъ напримѣръ Аріостъ; онъ болѣе ограничивается картиной, описаніемъ; цвѣтъ живописи еще ощутительнѣе у него, нежели у перваго; но чувство его до того полно своимъ предметомъ, дотого излилось въ него само, что оно неодолимо овладѣваетъ и нами, особенно—одѣтое въ эту музыку стиховъ, звенящихъ всѣмъ благозвучіемъ итальянской рѣчи. Но Рутъ неоспоримо правъ въ своей укоризнѣ поэту за чрезмѣрную напряженность чувства,

за то что онъ разсказываетъ не иначе какъ съ явно возростающимъ пыломъ своего собственнаго, личнаго настроенья, вмѣсто того, чтобъ искусно выдѣлять чистую, благородную трогательность изъ самаго дѣйствія, какъ, напримѣръ, сначала поэмы—въ эпизодѣ о Софроніи и Олинтѣ, и подконецъ — въ совокупной смерти двухъ вѣрныхъ супруговъ, Одоарда и Джильдиппы.

Тассъ всего болѣе мастеръ раскрывать чувство любви въ разнообразнѣйшихъ положеніяхъ устами самихъ говорящихъ отъ души любовниковъ; эпопея его всего болѣе отличается отъ пластичности и полнодѣйственности Грековъ и Римлянъ своей музыкальной стороной. Изображеніе всемірноисторическаго элемента у него гораздо слабѣе; здѣсь связываютъ его религіозные предразсудки, изъ-за которыхъ онъ не видитъ въ могаммеданствѣ ничего кромѣ языческихъ бредней и обмана, такъ что съ исламомъ въ неразлучномъ союзѣ у него адъ, тогда какъ небо рѣшительно на сторонѣ христіанскихъ воиновъ, чѣмъ вѣдь собственно уже заранѣе и порѣшено все дѣло. Что́ бы Тассу хоть настолько же оттѣнить у правовѣрныхъ стойкую борьбу за родной край, какъ наприм. Гомеръ оттѣнилъ это у Троянцевъ! Но правда, объективная передача историческихъ идей и эпохъ становится сознательно-возможною только въ періодъ полнаго умственнаго развитія, въ періодъ духа; и мы не забудемъ по крайней мѣрѣ того, что непріятель у Тасса является въ бою мужественъ, горделивъ и великъ, что онъ такъ же ищетъ славы на пути чести. Но какое пріобрѣлъ бы онъ значеніе, если бы шелъ на́ смерть за истину своей вѣры и за независимость отечества! Вмѣсто всего этого, поэтъ, держась крѣпко церковныхъ преданій, полагаетъ все спасеніе въ купели, и Всемогущій Богъ ведетъ у него христіанъ къ побѣдѣ не только что внутренно, одушевляя сердца ихъ религіознымъ восторгомъ, но и наружно —съ помощію посылаемаго свыше лика небесныхъ воевъ и силъ.

Образъ быстро вянущаго цвѣтка внушаетъ и Тассу, какъ внушалъ древнимъ элегикамъ, мысль о необходимости пользоваться скоропреходящимъ цвѣтомъ жизни:

Смотри, какъ мило нѣжный розы цвѣтъ
Изъ почки дѣвственно-зеленой выникаетъ;
Немного обнаженъ, однако же одѣтъ,
Онъ тѣмъ прекраснѣе, чѣмъ менѣе блистаетъ!
Но вотъ раскрылся онъ зефира теплотѣ
И, ей охваченный, поникнулъ головою,
Онъ вянетъ, и куда, куда дѣвались тѣ,
Кто обступалъ его восторженной толпою?
Такъ исчезаетъ въ день одинъ, и безъ слѣда,
Блаженство юности игривой, быстролетной.
Ликъ мая ты опять увидишь, какъ всегда,
Но молодости май не принесетъ завѣтной.
Спѣши жь плести вѣнки, вставая на зарѣ:
Вѣдь солнца ясный ликъ не на́долго восходитъ!
Ахъ рви цвѣты любви, пока ты въ той порѣ,
Когда взаимное влеченье ду́ши сводитъ!

Но тутъ же раздается у него и серьёзный нравственный увѣтъ; онъ напоминаетъ ту юношескую картину Рафа̀эля, которую мы приняли за собственную его исповѣдь,—съ одною только разницей, что живописцу посчастливилось, а поэту́ нѣтъ, примирить идеалъ съ жизнью, чувственное счастіе съ душевнымъ покоемъ. Тассо поетъ:

Не у Сиренъ, не подъ крыломъ покоя,
Не на лугу, у свѣтлоструйныхъ водъ,—
На кручѣ доблести, доступной лишь герою,—
Тамъ благо высшее, да! только тамъ живетъ.
И не достичь его тому, кто не умѣетъ
Ни сладострастія, ни нѣги покорить.
Да и когдажь внизу, къ землѣ припавши рѣетъ
Орелъ, назначенный въ поднебесьи парить?

Какъ Аріостъ художественно завершилъ въ Италіи Карлову былину въ духѣ Возрожденья, такъ то же сдѣлалъ для сказаній объ Артурѣ Спенсеръ въ Англіи подконецъ 16-го столѣтія. Онъ совсѣмъ отрѣшаетъ ихъ отъ исторической почвы, какъ особый міръ прекрасной мечты, приплетаетъ къ нимъ фигуры античнаго миѳа и придаетъ всему этому нравственное содержаніе, ясно намекая на возможность аллегорическихъ объясненій въ этомъ смыслѣ. Уже самое заглавіе „Царица фей" разомъ переноситъ насъ въ область фантазіи; но тутъ же вмѣстѣ воспрославлена и королева Елисавета, и имя ея, Глоріана, представляется какъ бы вѣнцомъ всякой рыцарственности: „Одной ей выпалъ на долю всевозможный блескъ: ни кто не сравнит- „ся съ ней прелестью, ни глубиной знанія; оттого и прозванъ роскошный „этотъ цвѣтокъ Глоріаной. О Глоріана, будь жизнь твоя долголѣтня и пол- „на славы!"

Поэма была расчитана на двѣнадцать книгъ, изъ которыхъ каждая должна была изложить въ двѣнадцати пѣсняхъ какое-нибудь важное похожденіе; но всѣ книги связаны между собой главными фигурами и переплетены множествомъ новеллистическихъ эпизодовъ. Сквозь все это цѣлое проходитъ герой благородства, Артуръ, которому еще въ ранней юности привидѣлась во снѣ Глоріана и который наконецъ достигаетъ союза съ нею. Спенсеръ образовался собственно по Аріосту, но не съ веселою его ироніей относится онъ къ своему предмету, а съ тѣмъ не на шутку сердечнымъ участіемъ, какое мы замѣтили у Боярдо; только у него привходитъ еще свойственная позднему средневѣковью страсть къ аллегоріямъ, которая нашла себѣ передъ тѣмъ новую и обильную пищу въ греческихъ миѳахъ. Тутъ является весь скарбъ артуровыхъ былинъ,—волшебники, великаны, вѣдьмы, драконы, чудесные источники, кольца, зáмки; но въ пружинѣ всѣхъ смутъ и мытарствъ, главномъ волшебникѣ, довольно легко распознать тотъ ослѣпительный обманъ, какимъ морочатъ людей страсти, пустыя мечты и прихоти; драконъ, низлагаемый благочестивымъ крестоносцемъ,—суевѣріе; дерзкій великанъ, доказывающій своей сѣкирой что сила паче права и врѣзавшійся наконецъ ею, на погибель себѣ, въ щитъ рыцаря справедливости, уже самымъ именемъ своимъ, Гранторто, обличаетъ въ себѣ „всякую кривду"; рыцарь, раззоряющій Акразіевы храмы сладострастія, оказывается во всѣхъ своихъ поступкахъ человѣкомъ благоразумной умѣренности, а Калидоръ, то-есть „благоодаренный",—образцомъ утонченнаго вѣжества. Воинственная дѣва, Бритамарта, являющаяся во всей поэмѣ наподобіе Брадаманты или Клоринды, обороняетъ дѣвственную чистоту отъ насильствъ и соблазновъ, пока рыцарь права не заслужилъ наконецъ ея любви и руки. Злыя вѣдьмы черезчуръ ужь ясно такъ прямо и называются Завистью, Злорадствомъ, Клеветою, а высокій чертогъ гордой Луциферы надѣленъ такими тонкими стѣнами и стоитъ на такомъ зы-

бучемъ песку, что того и гляди обрушится. Такъ, занимая воображеніе читателя старыми и вновь вымышленными разсказами, Спенсеръ умѣетъ вмѣстѣ удовлетворить и требованіямъ здравомыслія, умѣетъ вѣрно и тепло изобразить природу и человѣческое сердце въ реалистически-ясной картинѣ; но правда, что элементы настоящей, цѣльной поэзіи лежатъ у него черезчуръ неслитно, бокъ-о-бокъ, и не входятъ такъ совершенно одинъ въ другой на твердой почвѣ дѣйствительной правды, какъ въ драмѣ болѣе великаго и младшаго современника его, Шекспира. До насъ дошла только половина его поэмы. Спенсеръ изобрѣлъ для нея прозванный его именемъ особый стансъ изъ пятистопныхъ ямбовъ съ заключительнымъ шестистопнымъ и съ искусною притомъ чередовкой риомъ; Байронъ, мастерски возобновилъ его для полныхъ думы картинъ и образныхъ размышленій въ своемъ Чайльдъ-Гарольдѣ. Подобно Итальянцамъ, Спенсеръ любитъ предпосылать событіямъ свои личные помыслы; напримѣръ:

Заботится ли въ самомъ дѣлѣ небо,
Печется ли дѣйствительно съ любовью
Блаженный духъ о низшемъ существѣ,
Соболѣзнуя долѣ его жалкой? Да, печется!
Иначе родъ людской вѣдь былъ бы обреченъ
Завидовать животнаго судьбинѣ.
О, сколь ты милостивъ къ намъ, всемогущій Богъ!
Любовь твоя всегда хранитъ насъ и лелѣетъ.
Ты лики ангеловъ на службу шлешь и злымъ,
Врагамъ своимъ, и тѣмъ, ихъ въ помощь посылаешь. *

Историческій эпосъ въ художественной формѣ, выработавшейся у Итальянцевъ, нашелъ себѣ продолжателей и подражателей въ Испаніи, а завершителя въ Португаліи. Испанскіе поэты разсказываютъ преимущественно объ изгнаніи Мавровъ или событія изъ временъ Карла V-го; для насъ они всего интереснѣе, когда мы переходимъ съ ними въ Новый Свѣтъ, когда въ ихъ стонахъ отзываются битвы изъ-за покоренія южной Америки. Самая извѣстная изъ этихъ поэмъ та, которую предпочиталъ и Сервантесъ,—„Араукана“ Алонсо де-Эрсильи. Поэтъ самъ участвовалъ въ бояхъ своей родины противъ Араѝко, горной страны Чиле, и всего свѣжѣе вышли у него тѣ именно строфы, которыя писалъ онъ тамъ на мѣстѣ, употребляя вмѣсто бумаги бересту или звѣриное шкурьё. Онъ ставитъ свой эпосъ въ рѣшительную противоположность съ аріостовымъ. Тотъ вѣдь началъ такъ: „Пою дамъ, рыцарей, войну и любовь, тонкое вѣжество и смѣлыя предпріятія“; а Эрсилья напротивъ говоритъ: „Я воспѣваю не дамъ, не любовь, не тонкое вѣжество „влюбленныхъ рыцарей, не сладкую мольбу пламенныхъ страстей, и нѣжную „уступчивость сердецъ, тронутыхъ сильнымъ чувствомъ, — нѣтъ, пою то „мужество, съ какимъ воевали Испанцы, тѣ гордыя предпріятія, на какія „дерзали они въ борьбѣ, какъ вообще смѣло бились въ Араѝко и какъ си-„лою меча покорили себѣ эту область.“ Но, къ сожалѣнію, при выработкѣ поэмы, обычный стиль подражанія чуждымъ образцамъ взялъ у него верхъ до такой степени, что мѣсто вѣрнаго изображенія тропической при-

* Мы жертвуемъ въ переводѣ и размѣромъ и риѳмою для передачи смысла. Прим. перев.

роды заняли волшебные сады, и Индѣйцы заговорили со всѣмъ велерѣчіемъ Испанцевъ и съ щеголеватостью артуровскихъ витязей. Такое отсутствіе мѣстнаго колорита далеко не наверстывается длиннымъ спискомъ географическихъ названій и риомованными газетными бюллетенями. Но съ великимъ почетомъ описываетъ Эрсилья геройское мужество дикихъ и любовь ихъ къ независимости; его личныя съ ними сношенія составляютъ лучшую часть всего труда. Неутѣшно скорбящей вдовѣ одного убитаго въ сраженіи касика помогаетъ онъ отыскать мужнинъ трупъ; одного Ара́уканца, отчаянно защищавшагося противъ цѣлой толпы Испанцевъ, велитъ онъ пощадить, такъ-какъ подобное мужество заслуживаетъ не смерти, а награды. Спасенный бросаетъ тогда ятаганъ свой къ его ногамъ и съ тѣхъ поръ сопровождаетъ его всюду вѣрнѣйшимъ слугою. Въ лѣсной глуши повстрѣчали они однажды плачущую дѣвушку, невѣсту этого Индѣйца, и та, увидѣвъ его, пришла въ совершенный восторгъ: Эрсилья обоимъ подарилъ свободу. У него вообще замѣтно чувство того, что своей жаждой золота и необузданнымъ развратомъ Европейцы губятъ невинность и счастіе мирнаго и безобиднаго народа; далѣе, упоминая о неблагодарности, испытанной имъ при дворѣ Филиппа II-го, заключаетъ онъ изображеніемъ своей собственной горькой доли: „Цвѣтущая пора жизни для меня прошла; поздно наученный опытомъ, „отрекусь я отъ всего земного, и не буду больше пѣть, а стану только жа„ловаться и плакать.“

„Лузіады“ Камоэнса представляютъ Португальцевъ во всеобщей литературѣ точно такъ же, какъ кратковременная пора возвышенія ихъ около 1500-хъ годовъ ввела этотъ народъ во всемірную исторію путемъ смѣлыхъ мореплаваній къ Востоку. Героемъ эпоса является Васко де-Гама, но его обступили всѣ значительные люди и событія его народа, такъ что поэма не даромъ носитъ имя Лузіадъ или Лузитанцевъ, производимое отъ Лузоса, миѳическаго предка Португальцевъ, и меланхолическій тонъ, проникающій ее обокъ съ восторженной любовью къ отечеству и къ прославляемымъ въ ней подвигамъ, въ свою очередь способствуетъ къ тому, чтобы она осталась вѣчнымъ памятникомъ быстролетнаго, но яснаго блеска Португаліи и національною ея поэмой. Луисъ де-Камоэнсъ (1524—79) учился въ Коимбрѣ и заплатилъ изгнаніемъ за мигъ блаженства, какимъ подарила его любовь одной придворной дамы, Катерины де-Аттаиде. Онъ поступилъ во флотъ, сражался у подошвы Атласа, въ Чермномъ морѣ, въ Персидскомъ заливѣ; въ одной битвѣ прострѣлили ему глазъ. Два раза огибалъ онъ Мысъ Доброй Надежды и провелъ шестнадцать лѣтъ у индійскихъ и китайскихъ береговъ. Дѣло въ томъ, что живучи сначала въ Гоа, онъ раздражилъ вицекороля сатирой на португальское управленіе, и за это былъ сосланъ на полуостровъ Макао прилегающій къ Китаю; тамъ и теперь еще существуетъ „Камоэнсовъ гротъ“, гдѣ онъ трудился надъ своими Лузіадами. На возвратномъ пути корабль его потерпѣлъ крушеніе близъ устья рѣки Камбоджи; только ухватившись одной рукой за̀ доску и держа въ другой поэму свою надъ волнами, выплылъ онъ благополучно на̀ берегъ. Кредиторы и клеветники подвергли его въ Гоа тяжкому заключенію, и когда онъ наконецъ покинулъ богатую Индію, гдѣ столь многіе нажили несмѣтныя богатства, поэтъ воротился домой такимъ же бѣднякомъ, какимъ и былъ. Король Себастьянъ, за посвященіе ему

„Лузіадъ", назначилъ автору 25 рублей пенсіи въ видѣ національной награды. Вѣрный слуга, изъ Мавровъ, собиралъ для него кое-что по ночамъ, и поэтъ умеръ наконецъ въ больницѣ, изнуренный горемъ и болѣзнію. *

Настроенія своей многотревожной жизни Камоэнсъ высказывалъ благородно, ясно и художественно не въ однихъ только лирическихъ стихахъ, и въ эпосѣ къ концу пѣсни часто энергически прорывается у него личное чувство. Вѣдь все описываемое имъ испыталъ онъ на себѣ самъ, и не мудрено, что къ высаживающемуся на остъ-индскій берегъ герою онъ обращается наконецъ съ такимъ предостереженіемъ: не въ праздномъ хвастовствѣ родословною, не въ лѣнивомъ раздольи, полномъ чувственныхъ наслажденій, а только среди тяжкаго труда и борьбы съ бурями созрѣваетъ мужеская доблесть, способная пренебречь почести и деньги, какъ скоро онѣ даются не по заслугамъ. Онъ разсказываетъ, въ какой бѣдности, въ какомъ униженіи вынужденъ проводить жизнь, какъ долженъ безъ отдыха скитаться по морю и по сушѣ, съ мечомъ въ одной рукѣ, съ перомъ въ другой; и вмѣсто покоя, вмѣсто лавровъ, судьба посылаетъ ему только все новыя бѣдствія въ награду за его пѣсни.

Бѣгутъ года, пройдетъ ужь скоро лѣто,
За нимъ и осени настанетъ череда;
Ударами судьбы мрачится духъ поэта,
Въ немъ прежней рьяности не видно и слѣда.
Да, къ Леты берегамъ влечетъ меня кручина;
Усну, чтобъ грезить въ вѣчно-тяжкомъ снѣ.
Но то, какъ мнѣ близка отечества судьбина,
О, дай, царица Музъ, дай высказать вполнѣ!

Такъ говоритъ онъ вначалѣ десятой пѣсни, а вконцѣ ея приходитъ къ тому, что не стоитъ пѣть передъ глухимъ, такъ низко павшимъ народомъ, который ни когда не видалъ ни чего благороднаго. Того сочувствія, отъ котораго у генія выростаютъ крылья, не далъ мнѣ, продолжаетъ онъ, родной край, бездушно, тупо и позорно погрязшій въ низкихъ похотяхъ и суетныхъ вожделѣньяхъ. А между тѣмъ именно вѣдь любовь къ отечеству наполняла восторгомъ душу Камоэнса, когда онъ приступилъ къ своей поэмѣ. Трубнымъ голосомъ хочетъ онъ воспѣть хвалу своему народу, не пустыя какія-нибудь росказни, не увлекательныя басни про Руджеро, Орландо и Родамонте повѣдаетъ онъ, а историческую истину. Онъ тотчасъ же переноситъ насъ на океанъ, гдѣ посланныя для открытій португальскія суда идутъ около Мадагаскара; онъ изображаетъ опасности, грозящія имъ у африканскихъ береговъ и въ открытомъ морѣ, пока они не достигли острова Мелинды, гдѣ встрѣтилъ ихъ радушный пріемъ. Тамъ, въ дали отъ родины, Васко де-Гама обращается къ ней взоромъ и описываетъ царю острова Европу, передаетъ ему въ крупныхъ чертахъ исторію Португаліи вплоть до снаряженія его собственной экспедиціи, которой значеніе ярко выступаетъ въ живой картинѣ отплытія предводимыхъ имъ судовъ. За тѣмъ проходятъ они все индійское море и

* По новѣйшимъ документальнымъ изслѣдованіямъ, преданіе о бѣдствіяхъ Камоэнса оказалось малую толику преувеличеннымъ въ подробностяхъ; но оно совершенно подтвердилось въ существенныхъ чертахъ. Прим. перев.

достигаютъ берега. Одному туземному вельможѣ, который явился съ посѣщеніемъ на корабли, братъ Васко объясняетъ смыслъ знаменъ и флаговъ, при чемъ снова предстаютъ намъ важнѣйшіе люди и подвиги Португаліи. Возникаютъ и приходятъ къ желанному концу разныя столкновенія съ туземцами, а потомъ открытели возвращаются во свояси. Подобно современнымъ ему живописцамъ, и Камоэнсъ изукрасилъ это историческое ядро античною миѳологіей: Бахусъ въ негодованіи на то, что слава индійскаго его похода затмевается Португальцами и куетъ противъ нихъ всякаго рода козни, то возбуждая подозрѣнія, то придумывая хитрые обманы, то насылая грозу бурь; Марсъ и Венера, заступники Рима, видятъ напротивъ въ Португаліи продолжательницу его славы и величія, и потому помогаютъ мореходцамъ; Венера избавляетъ ихъ отъ опасностей и на возвратномъ пути вызываетъ передъ ними изъ глубины моря чудный островъ, гдѣ они проводятъ дни блаженства среди нимфъ, гдѣ Васко вступаетъ въ брачный союзъ съ самой Ѳемидой, какъ бы взнакъ пріобрѣтеннаго имъ господства на̀ морѣ; въ вѣщихъ пѣсняхъ раскрываются здѣсь грядущія событія, и чудесный глобусъ представляетъ совокупный образъ міра, съ Землею въ средоточіи. Авторъ говоритъ самъ, что всю эту миѳологію ввелъ онъ для украшенія поэмы, но что и баснословіемъ только онагляживается у него міродержавный промыслъ, который, руководя людей, дѣйствуетъ съ ними совокупно:

Безъ помощи и безъ совѣта свыше,
И мужество, и умъ, и хитрость ни къ чему.

Историческій его разсказъ становится иногда риѳмованною хроникой и кажется намъ очень суховатымъ, но совсѣмъ иначе представляется онъ Португальцу, которому не хотѣлось бы опустить здѣсь ни одного важнаго событія, ни одного дорогого ему человѣка, и который не нарадуется тѣмъ, что все прекрасное и значительное своей родины видитъ онъ просвѣтленнымъ въ зеркалѣ поэзіи. И поэтическій элементъ выступаетъ здѣсь по временамъ, полный содержанія и силы, если даетъ къ тому возможность излагаемый предметъ; Камоэнсъ не умалчиваетъ при этомъ и о злодѣяніяхъ, указывая въ такихъ случаяхъ на божескую справедливость. Съ особенно трогательнымъ благородствомъ разсказана у него смерть Инесы де-Кастро: вѣрно любимая королевскимъ сыномъ, она сто́я передъ трономъ его гнѣвнаго отца, поднимаетъ только взоры къ небу, потому что палачи связали ей руки за̀ спину; она молитъ пощады невиннымъ своимъ дѣтямъ, но напрасно; нѣжная лилія безжалостно срѣзана рукой убійцъ, и у свѣтлыхъ струй Мондего скорбная толпа дѣвицъ оплакиваетъ жертву сословныхъ предразсудковъ, гордо отрицающихъ сердечныя права человѣчества.

Камоэнсъ—человѣкъ классически образованный, онъ беретъ примѣры изъ греческой или римской исторіи, и соревнуетъ Виргилію въ простотѣ плана своей эпопеи. Если подконецъ оригинальнаго развитія Греціи эллинство отпрысками Александровой былины перекинулось въ средневѣковое міросозерцаніе, если къ историческому элементу оно стало примѣшивать вымыслы воображенія и дива чужедальныхъ странъ, но поэзія новаго похода въ Индію многимъ напоминаетъ эти давніе зачатки, и мы какъ будто встрѣча-

емся здѣсь опять съ тѣми дѣвами-цвѣтами на Венериномъ островѣ (III, 476), которыя такъ очаровали мореходцевъ. Тѣмъ не менѣе картина Камоэнса столько же своеобразна, какъ и то ея истолкованіе, что чувственное это раздолье—только символъ той духовной радости, которая вѣнчаетъ славою и честью конецъ высокихъ стремленій. Когда Фр. Шлегель рѣшается утверждать, будто бы и колоритомъ и богатствомъ фантазіи Камоэнсъ далеко превосходитъ Аріоста, то это просто ужь доходитъ до нелѣпости, такъ-какъ всю силу Португальца составляетъ поэтически-серьезный взглядъ на дѣйствительность, а отнюдь не та блестящая изобрѣтательность на веселыя, игривыя росказни, какою въ высшей степени отличается Аріостъ. Гораздо ближе прировнять его Тассу, котораго онъ такъ же превосходитъ мужественною энергіей характера и яснымъ сжатымъ изложеніемъ историческаго элемента, какъ уступаетъ сердцевѣщему поэту въ многостороннемъ развитіи міра задушевныхъ чувствъ, какое представляютъ намъ великолѣпные эпизоды послѣдняго. Одинъ изъ Камоэнсовыхъ разсказовъ, которымъ мореплаватели прогоняютъ однажды сонъ, лишенъ всякой романтической прелести, и мы рады когда настала наконецъ буря, которую поэтъ изображаетъ тѣмъ превосходнѣе, что выставляетъ здѣсь человѣка въ борьбѣ противъ разъяренныхъ стихій. Поистинѣ можно сказать, что побѣдоносная борьба человѣка съ океаномъ составляетъ въ поэмѣ главное и что она гораздо лучше описанія событій на сухомъ пути. Въ картинахъ той свѣтлоискрящейся зыби, которая распространяется по морю при свѣтѣ солнца и луны, того прянаго, душистаго аромата, который изъ дали навѣваютъ тропическія растенія, на насъ отрадно дѣйствуетъ та индивидуальная естественная правда, которая такъ поднимала цѣну этой поэмы въ глазахъ какого-нибудь Александра Гумбольдта. Онъ хвалитъ такія наблюденія, каковы напримѣръ сообщаемыя Камоэнсомъ насчетъ образованія и разраженія грознаго смерча, и прибавляетъ къ этому, что восторженность поэта, краснорѣчіе и сладкіе звуки грусти никогда не вредятъ у него точности изображенія физическихъ явленій. Они напротивъ усиливаютъ живое впечатлѣніе величія и истины естественныхъ картинъ, какъ впрочемъ и всегда бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда искусство черпаетъ прямо изъ родника, а не изъ какого-нибудь мутнаго источника. Неподражаемы у Камоэнса картины постояннаго взаимодѣйствія между воздухомъ и моремъ, между разнообразною наслойкой облаковъ, ея метеорологическими процессами и различными состояніями поверхности океана. Онъ рисуетъ намъ эту поверхность, то чуть-зыблемую легкимъ вѣтеркомъ, когда мелкія, коротенькія волны искрятся, играя отраженнымъ свѣтомъ въ тысячѣ переливахъ, то въ страшную бурю, когда корабли усильно борются съ разсвирѣпѣвшими стихіями. Камоэнсъ—великій морской живописецъ въ настоящемъ смыслѣ слова.—Заключимъ свидѣтельствомъ, что трудъ его дѣйствительно сталъ національнымъ эпосомъ его народа, что сбылось сказанное имъ самимъ, когда мысль о будущемъ возносила его надъ напастью настоящаго:

Отечество, не мзда, мнѣ къ пѣснѣ строитъ лиру,
Награда вѣчная дороже вѣдь всего,—
Быть въ дальніе вѣка не безъизвѣстнымъ міру,
Прослыть глашатаемъ народа своего!

В. Трагедія и комедія въ Италіи.

Когда духъ вырвется изъ оковъ, когда пробудится самостоятельность мышленія и воли, когда единичное лицо отрѣшится отъ безусловнаго авторитета, и въ исторіи настаетъ борьба коренныхъ началъ, тогда драма является какъ разъ подходящею художественною формой поэзіи; къ ней, конечно, тянула реформаціонная пора, и мы увидимъ впослѣдствіи, какъ именно народы, носители борьбы двухъ сопротивныхъ началъ, то-есть Испанцы и Англичане, довели національную драму до высокаго процвѣтанія, и какъ тамъ, гдѣ твердо упрочилась хоругвь свободы, драма эта свободно развилась и стала на ряду съ древне-эллинской. Но для этого надо было Шекспиру самому пережить тотъ громадный фактъ, что исторія міра воочію явилась всемірнымъ судищемъ, для этого германству надо было опереться вмѣстѣ съ Лютеромъ прямо на Господа Бога и на собственную совѣсть, надо было чтобъ великій нравственный подвигъ привелъ народъ къ сознанію, что нравственный идеалъ выше всего. Въ Италіи этого не совершилось. Тамъ, въ эпоху именно Возрожденія, свобода городовъ утратилась въ пользу разныхъ мелкихъ державцевъ, національная самобытность уступила мѣсто французскому или испанскому чужевластію, а не то, такъ по крайней потеряла свое господствующее вліяніе, и въ тоже время іезуитская реакція сломила философскій теизмъ образованныхъ людей, а толпу крѣпко удержала при староцерковныхъ формулахъ, и мало того,—обратила ихъ въ охраняемыя анаоемой твердыни, помимо всякаго нравственнаго возрожденія въ глубинѣ душъ. Напротивъ, сродная Итальянцамъ черта антично-ясной веселости, полноправная конечно передъ средневѣковой міробоязнью и опасливымъ отношеніемъ ея къ природѣ, повела теперь къ такому легкомыслію, къ такому вольнодумству въ чувственныхъ наслажденіяхъ и въ готовности на всякій хитрый обманъ, что все нравственно-серьёзное обращалось въ пустую шутку, не смотря на то что безъ нравственной основы не можетъ обойдтись и сама комедія, если захочетъ дѣйствовать на̀ душу очистительно и благотворно. На сколько выше своего вѣка пришлось бы вознестись тому, кто среди столь печальныхъ историческихъ событій, среди такого внутренняго растлѣнія и упадка при всемъ кажущемся, наружномъ блескѣ, взялся бы съ пророческимъ мужествомъ за спасеніе нравственнаго міропорядка и вѣры въ окончательное его торжество! Когда вспомнимъ, съ какой скорбію тотъ геній, которому такая задача была подсилу и который наглядно изобразилъ всемірный судъ, съ какой глубокой скорбію уединился отъ всѣхъ Микель-Анджело, то мы конечно усомнимся въ томъ, чтобы драматургъ въ его родѣ былъ въ то время понятъ и оцѣненъ по достоинству. Мы видѣли, чего надѣялись Витторія Колонна и близкіе ей люди; реформація была наготовѣ, и совершись она въ Италіи, то-есть имѣй народъ настолько нравственной энергіи, чтобы на дѣлѣ осуществить слово нѣсколькихъ избранныхъ умовъ, тогда и трагедія вышла бы тамъ чѣмъ-нибудь больше искусственнаго подражанія античной драмѣ, и притомъ драмѣ напыщеннаго Сенеки, а не гармоническаго Софокла, не могучаго Эсхила, который самъ участвовалъ въ торжествѣ свободы надъ деспотіей, въ побѣдѣ нравственнаго міропорядка, и опираясь на это настроеніе естественно сдѣлался судьбовѣщимъ

поэтомъ своего народа, полнымъ жреческой, священной высоты. Заодно съ людьми, и драма осталась подъ гнетомъ внѣшнихъ уставовъ; заимствованныя у другихъ формы явились здѣсь тѣмъ же опять чужевластіемъ, а не художественнымъ складомъ, создавшимся свободно изнутри. Антикъ послужилъ великимъ живописцамъ только для очищенія ихъ собственнаго взгляда на природу, ихъ собственнаго чувства красоты; поэты же стремились не къ тому, чтобы изобразить собственную жизнь и помышленія такъ же идеально какъ Греки: они хотѣли установить закономъ аристотелеву поэтику, и притомъ не по духу, не по разуму, а по невѣрно понимаемой и толкуемой буквѣ, хотѣли предпочтительно и обработывать только сюжеты изъ древнихъ сказаній и древней исторіи. Они всѣ почти оставались слабы въ обрисовкѣ характеровъ, а потому и не умѣли выводить событія изъ страстей и образа мыслей дѣйствующихъ лицъ; они предпочитали громоздить ужасъ на ужасъ, прикрашивая это благозвучными стихами, чтобы вмѣстѣ и потрясать и нравиться. Они попрежнему удержали хоръ, но единственно потому что нашли его въ наличности, или еще потому что онъ давалъ поэту случай къ краснорѣчивымъ лирическимъ выходкамъ, и пускали безъ всякой мѣры въ ходъ являющихся съ отчетомъ вѣстниковъ, чтобы удовлетворять вкусу къ живописнымъ росказнямъ и бистательнымъ повѣствованьямъ. Рѣдко обходится у нихъ дѣло безъ вѣщихъ какихъ-нибудь сновъ, которые, если не бросаютъ тѣнь темнаго предчувствія съ самаго уже начала, то выставляются по крайней мѣрѣ къ концу въ видѣ великолѣпнаго риторскаго украшенія. Ужасающее сплетеніе сладострастія съ жестокостью, кровосмѣшеніе между родителями и дѣтьми, братьями и сестрами,—вотъ обыкновенная приправа, и если напримѣръ какой-нибудь Манфреди сочиняетъ Семирамиду, то ему мало того, что, увлекаясь гнусной похотью, она хочетъ вступить въ бракъ съ сыномъ своимъ, Ниномъ; надо, чтобъ и этотъ былъ еще тайно женатъ на родной сестрѣ своей, Дирке; Семирамида убиваетъ ихъ дѣтей, и сама падаетъ отъ руки Нина. Даже Торквато Тассъ не удовольствовался такимъ мотивомъ, какъ столкновеніе дружеской вѣрности и влеченье половой любви: Торрисмондо всѣми неправдами добылъ норвежскую королевну Альвиду и хочетъ доставить ее своему задушевному другу, который въ нее влюбленъ; а она между тѣмъ считаетъ себя его суженой и, дорòгою, становится его женой, тогда какъ ни онъ, ни она и не воображали себѣ, что она ему сестра родная. Когда это обнаружилось, она съ отчаянія налагаетъ на себя руки, а Торрисмондо умираетъ подлѣ ея трупа, оставляя свое царство другу своему въ наслѣдіе. Извѣстный тогда критикъ Спероне Сперони самъ придумалъ богохульный вымыселъ, будто Венера бросаетъ Канаку въ объятія брата ея, Макарея, за то что отецъ ея, Эолъ, выпустилъ бурю на корабли Энея; ребенка, который отъ нихъ родился, Эолъ кидаетъ потомъ на съѣденье псамъ, а когда несчастные оба лишили себя жизни, онъ восклицаетъ въ дикомъ отчаяньи:

Вѣтры, вѣтры,
Погасите вы адскій этотъ свѣточъ,
Свѣточъ фурій Мегеры и Алекто,
Свѣточъ, слывущій солнцемъ
И наполняющій небо своимъ ненавистнымъ сіяніемъ!

Такіе истинно-поэтическіе звуки, часто впрочемъ съ примѣсью диковинныхъ намековъ и совсѣмъ неумѣстной учености, какъ напримѣръ и здѣсь въ третьей строкѣ, попадаются намъ сплошь и рядомъ; самъ Шекспиръ допускаетъ ихъ въ свои картины въ видѣ темныхъ тѣней или же ослѣпительно-яркихъ проблесковъ.

Триссинова „Софонисба", открывшая собой вначалѣ 16-го вѣка рядъ трагедій Возрожденія въ Италіи, такъ и осталась одною изъ лучшихъ; сюжетъ, въ которомъ исторія сердца тѣсно переплетена съ политикой, какъ бы самъ напрашивался поэту для удачнаго сплава романтическихъ чувствъ съ классическими воспоминаніями и формами. Исторія какъ нарочно сходится здѣсь сама собою въ катастрофу такъ, что нетрудно было создать композицію, замкнутую единствомъ времени и мѣста, и надо признаться, что поэтъ съумѣлъ найдти мотивы, неизбѣжно затягивающіе узелъ трагедіи и объясняющіе намъ весь ходъ ея, хотя онъ и недостаточно выдвинулъ впередъ національную мысль жертвенной смерти за честь Кароагена, а потомъ расчитывалъ тронуть не столько общимъ впечатлѣніемъ цѣлаго, сколько на эврипидовскій манеръ — изліяніемъ скорби и жалобъ въ отдѣльныхъ потрясающихъ положеніяхъ. Взглянемъ теперь, какъ Мартелли написалъ свою „Туллію", изъ царской эпохи Рима. Дико необузданную дочь царя Сервія Туллія, помогавшую убить сестру и мужа для того чтобы соединиться съ Тарквиніемъ Гордымъ, проѣхавшую потомъ колесницей по трупу отца, чтобы скорѣе поздравить царемъ новаго супруга, превращаетъ онъ въ скорбящую Электру, которая ждетъ изгнаннаго мужа, какъ будто бы онъ былъ Орестъ, и вводитъ потрясающія софокловскія сцены, посвященныя возстановкѣ правды черезъ искупительную месть, въ свое отвратительно-ужасное произведеніе, чтобы овинословить ими смертоубійство изъ-за жажды власти. Что за злодѣяніемъ послѣдовало низверженіе господства царей, авторъ не говоритъ объ этомъ ни полслова.—Чинтіо своими новеллами далъ нѣсколько сюжетовъ Шекспиру, но то, что̀ онъ драматизировалъ изъ нихъ самъ, есть только груда всѣхъ возможныхъ ужасовъ и бѣдствій, которые притомъ отнюдь не служатъ назидательнымъ увѣтомъ для міра, допускающаго силу стать на мѣсто правъ; вина не искупляется у него душеочистительнымъ страданіемъ, какъ мы видимъ это у англійскаго трагика, когда онъ дозволяетъ себѣ вывесть на сцену ужасное; Чинтіо, кажется, напротивъ, полагаетъ:

Что страшная рѣзня, потоки крови—
Вѣрнѣшій признакъ царственной души.

И такія-то трагедіи приводятъ обыкновенно позднѣйшіе драматурги, когда хотятъ выставить что-нибудь превосходное, съ чѣмъ къ сожалѣнію, говорятъ они, не можетъ поравняться ихъ новое произведенье. Въ такихъ условіяхъ право еще можно похвалить „Горацію" Петра Аретино, въ которой искусно-діалогизованъ бой Горацієвъ съ Куріаціями по Ливію, не смотря на Deus ex machina, то-есть на нежданое появленіе Юпитера для развязки узла высочайшимъ велѣніемъ со стороны, вмѣсто того чтобъ привести къ тому трагическимъ развитіемъ характеровъ, и не смотря на страшную по-

мѣсь въ языкѣ напыщеннаго съ самымъ ординарнымъ; но Клейнъ конечно правъ въ томъ, что истинный поэтъ извлекъ бы отсюда совсѣмъ другіе звуки, гораздо болѣе глубокіе. Укажу здѣсь кстати на то, съ какимъ геніальнымъ остроуміемъ Клейнъ разобралъ и эту и другія итальянскія трагедіи, выставивъ вмѣстѣ съ тѣмъ на видъ и нѣкоторыя удачныя въ нихъ вещи; по его замѣчанію, Французы, и даже самъ Корнель, не лучше обдѣлывали подобные сюжеты въ угоду ложнымъ своимъ теоріямъ, или загромождая ихъ вставными мотивами для возбужденія въ дѣйствующихъ лицахъ противорѣчивыхъ и противоборствующихъ другъ другу чувствъ, или, съ цѣлію соблюсти внѣшнія единства, жертвуя самыми значительными сценами, а другія какъ нарочно ослабляя и вводя ихъ въ предѣлы чопорной условности. Шекспиръ, напротивъ, былъ знакомъ съ трагедіей и съ комедіею Итальянцевъ, и вовсе не брезгалъ заимствовать изъ нихъ многое для своихъ произведеній; такъ напримѣръ нѣкоторые акты изъ аріостовыхъ „Подставныхъ" онъ съ нужными для него отмѣнами прямо перенесъ въ свое „Укрощеніе строптивой", передѣлалъ Виргинію Аккольти въ Елены своей піэсы „Все хорошо, что̀ хорошо кончится", или же усвоилъ себѣ отъ Итальянцевъ разныя сцены, фигуры, мотивы и даже иногда мѣткія словца, выражающія порывъ страсти или блестку остроумія; но это всегда дѣлается у него такъ, что онъ очевидно переварилъ въ себѣ чужое, что оно выходитъ какъ бы само собой изъ идей и положеній его собственныхъ созданій, что бывшее у другихъ чисто случайнымъ, здѣсь является ужь какъ нѣчто необходимое, вросшее въ одинъ цѣльный нравственный организмъ. Клейнъ выражается при этомъ такъ: Шекспиръ, какъ живописецъ, беретъ краски на свою палитру откуда бы то ни было, но куда именно онъ ихъ положитъ на картинѣ, это уже его дѣло, что́ именно и значитъ быть художникомъ. Такъ Гендель переносилъ въ свои ораторіи не только сочетанія тоновъ, а даже и цѣлыя мелодіи изъ итальянскихъ оперъ; но при этомъ взятое имъ зерно доводилъ онъ до полнаго цвѣтенія, для пріятной формы умѣлъ всегда найдти соотвѣтственное содержанье, настоящій смыслъ, и своею завершающей рукой спасалъ для вѣчности то несовершенное или отрывочное, чему бы иначе суждено было погибнуть въ одиночку. Шекспиръ воспользовался для „Ромео и Юліи" не только новеллою Луиджи да-Порто „Джулетта" и англійскимъ поэтическимъ разсказомъ Брука; самъ Брукъ ссылается вѣдь на видѣнную имъ хорошую театральную піэсу, именно на Гадріану Луиджи Грото, слѣпца, родомъ изъ Гадріи. Но Шекспиръ не выводитъ на сцену латинскаго царя Мезенція, осаждающаго древній городъ Гадрію только для того, чтобы дать дѣвушкѣ случай увидѣть съ городской стѣны враждебнаго царевича и съ перваго взгляда и́зъ-дали влюбиться въ него навѣки; онъ не выводитъ и принца, оправдывающаго передъ Гадріаной свое ночное посѣщеніе въ 352-хъ стихахъ, и потомъ, у гроба возлюбленной, подробно перечисляющаго и описывающаго всѣ ея прелести отъ головы до пятокъ; онъ не воскрешаетъ также мнимоумершей въ то время, какъ принцъ, выпивъ уже ядъ, оставался еще живъ, и не влагаетъ ему въ уста завѣщанія, что если она отдастъ другому супругу то нѣжное тѣло, которое онъ покинулъ во всей чистотѣ, то пусть, ликуя въ его объятіяхъ, обратится она сердцемъ къ тому, кто будетъ тогда покоиться въ мраморномъ гробѣ; но, къ чести Гадріаны, мы должны однакоже сказать, что минуя бракъ, она за-

калывается вязальною спицей, испросивъ себѣ у неба одной милости, чтобы какой-нибудь поэтъ вывелъ ея исторію на сцену въ утѣшеніе и на пользу всѣмъ любящимся. Изъ піэсы Грото Шекспиръ почерпнулъ итальянскую атмосферу своей трагедіи и милую игру контрастами въ рѣчи, и если для разставанья въ брачную ночь извѣстные мотивы даны ему были и денными пѣснями миннезенгеровъ, которыя онъ такъ великолѣпно употребилъ въ пользу, то все же на мысль объ этой сценѣ навелъ его разговоръ у Грото, который въ ней и отзывается.

Гадріана: Коль любишь ты меня, постой, не уходи!
Латино: Но кажется вѣдь утро наступаетъ....
Вонъ застоналъ уже соловей въ кустахъ,
Послушай, какъ онъ вторитъ нашимъ вздохамъ;
И съ нашими слезами заодно
Роса свою слезу на мураву роняетъ.
Взгляни ты на востокъ, ужь брезжетъ тамъ заря
И солнце за собой прекрасное выводитъ,—
Но далеко ему до солнца моего!
Гадріана: Увы, морозъ меня невольно пронимаетъ.
Насталъ губительный для всѣхъ восторговъ часъ,
Научитъ онъ изведать горя тяжесть.
Какъ ты спѣшишь неумолимо, ночь,
Чтобы обѣихъ насъ за разъ увлечь,—повергнуть
Себя въ пучину водъ, меня въ пучину слезъ.

Шекспирова Юлія заранѣе обращалась къ ночи, и что́ въ этомъ ея монологѣ повѣдываютъ (вполнѣ довѣряя одиночеству) дѣвственныя ея уста, то въ итальянскихъ драмахъ часто пѣвалъ обрученнымъ громкій хоръ въ видѣ свадебной пѣсни.

Гораздо многостороннѣе и богаче итальянской трагедіи развивается комедія, и притомъ въ противоположность какъ народному, такъ и ученому направленіямъ, которыя въ ней примирялись. Народное не вошло въ литературу прямо и на первыхъ же порахъ; оно примкнуло сначала къ фарсу съ постоянными фигурами или масками, который шелъ изъ глубокой древности и разработывался въ Средніе Вѣка; напомню здѣсь о томъ, какъ каждый городъ или округъ вносилъ въ него что-нибудь отъ себя. Поэтъ, самъ принадлежавшій обыкновенно къ труппѣ, набрасывалъ одинъ только планъ; актёры импровизовали частности въ характерѣ своихъ ро́лей. Содержаніемъ являлись старыя и новыя исторіи, анекдоты или забавныя росказни текущаго дня, наконецъ — подновленныя преданія прошлаго; само собою разумѣется, что главное тутъ было въ обиліи частностей и въ остроуміи выходокъ каждаго отдѣльнаго лица, въ сатирическомъ освѣщеніи современныхъ обстоятельствъ, а не въ послѣдовательномъ проведеніи и вполнѣ обдуманномъ единствѣ цѣлаго. Объ этомъ заботились уже болѣе ученые поэты въ академіяхъ и при дворахъ: они начали съ представленія піэсъ, переведенныхъ изъ Плавта и Теренція и съ передѣлки ихъ на новый ладъ. Еще при обзорѣ ихъ греческихъ источниковъ, напримѣръ Менандра, я указывалъ на то, что эта частнобытовая комедія, принявшая въ себя между прочимъ любовный элементъ и возведшая его понемногу отъ чувственности къ задушевности, ставъ черезъ это зеркаломъ времени и нравовъ, излагая общечеловѣческіе мотивы

дѣйствій, продолжалась въ такомъ видѣ у всѣхъ народовъ, постепенно вступавшихъ въ кругъ человѣчнаго образованія. Замѣчательная способность Итальянцевъ къ блеску, ихъ врожденная издѣвчивость, въ которой немощь геніальнаго образованія противопоставляетъ насмѣшку силѣ притѣснителей, но при этомъ также и легкомысліе въ нравственныхъ, особенно въ обусловливаемыхъ поломъ отношеніяхъ, проходятъ чрезъ всю эту литературу и обнаруживаютъ ту испорченность въ общественномъ и частномъ быту, то безвѣріе и ту слабость, въ которыхъ уже Маккіавелли обвинялъ іерархію, какъ главную зачинщицу. Радость всѣмъ чувственно-прекраснымъ, такъ сподручная для живописи, не сдерживаясь ни благородствомъ, ни высшимъ освященіемъ нравственнаго начала, повела въ литературѣ къ вѣчной шуткѣ надъ прелюбодѣяніемъ, къ сладострастію и болѣе или менѣе грязнымъ выходкамъ, и публика ни чему не аплодировала съ такимъ смѣхомъ, какъ напримѣръ хитрости, съ какою молодыя жены обманываютъ стариковъ мужей, съ какою безсовѣстные юноши соблазняютъ невинность или вообще добиваются запретнаго плода. Какъ въ греко-римской комедіи гетера выходитъ иногда дочерью именитаго гражданина и признается въ качествѣ законной жены, такъ бываетъ это и у Итальянцевъ; дѣвушки похищаются корсарами, мальчики воспитываются за дѣвочекъ, сплошь подмѣниваются дѣти, и открытіемъ истины развязывается потомъ узелъ піэсы: разгнѣванный отецъ примиренъ и самъ ведетъ виновныхъ къ покрывающему все прошлое вѣнцу, послѣ того какъ они ужь вдоволь налюбились и заготовь обезпечили себя чадами.

Кардиналъ Бибіэна, прочившій за друга своего, Рафаэля, племянницу и поручившій ему росписать свою купальню побѣдами бога любви, сочинилъ комедію „Каландрія", въ которой плавтовы Менехмы превращены въ близнецовъ, мальчика и дѣвочку, такъ искусно переодѣтыхъ, что сестра поступаетъ прикащикомъ къ купцу Каландро, снискиваетъ его расположеніе и предназначается имъ въ мужья его дочкѣ, тогда какъ братъ, влюбясь въ каландрову жену опредѣляется къ ней въ служанки, становится ея любовникомъ, но въ то же время покоряетъ и сердце Каландра. Такъ-какъ близнецы очень похожи другъ на друга и при случаѣ надѣваютъ платье соотвѣтственное дѣйствительному полу каждаго, то дѣло не обходится безъ недоразумѣній, и Бибіэна разработываетъ ихъ съ самымъ шаловливымъ комизмомъ; но, къ сожалѣнію, не только планъ цѣлаго остается довольно безсвязенъ, въ немъ господствуетъ притомъ тупое равнодушіе ко всему нравственному, и авторъ то потѣшается забавными глупостями какъ дитя, то вдается въ такія можно-сказать свинства, которыя впору развѣ только чернорабочему. И человѣкъ, даже близко знакомый съ культурной исторіей тогдашней Италіи, слышитъ не безъ удивленія, что комедія эта не только принята была одобрительно при урбинскомъ дворѣ, но что и папа Левъ X приказалъ съиграть ее въ присутствіи и въ честь мантуанскаго маркиза Гонзаги передъ коллегіею кардиналовъ.

Два человѣка, принадлежавшіе къ числу знаменитѣйшихъ писателей своего народа, Аріостъ и Макіавелли, сосредоточили главную силу на обрисовкѣ характеровъ и придали непристойному болѣе сносный оттѣнокъ тѣмъ, что прикрывали его блескомъ сатирическихъ выходокъ. Веселость и шаловливая грація Аріоста разлиты и по его комедіямъ; да, кромѣ перваго его опыта, „Кассаріи",

надобно сказать что у него притомъ и мастерски построены піэсы „Подставные", „Ленія" и „Астрологъ". Самое чистое удовольствіе доставляютъ „Подставные", такъ-какъ они всего чище и выдержаны; постигающее ихъ затрудненіе выкупаетъ тѣ немного легкомысленныя мѣры, какія принимаются ими для выполненія похвальныхъ всущности замысловъ, такъ что окончательная развязка узла дѣйствуетъ вообще удовлетворительно и благотворно. Въ „Астрологѣ" всѣ нити сходятся къ этому главному лицу, и въ то время какъ онъ думаетъ всѣхъ провести и одинъ остаться въ выигрышѣ, оказывается подконецъ что онъ самъ обманутъ, а другіе благополучно выходятъ изъ затруднительнаго положенія. Въ своихъ „скользящихъ" стихахъ, sdruggioli, то-есть въ ямбахъ съ дактилическимъ окончаніемъ, которыми онъ владѣетъ такъ легко и мастерски, что они увлекаютъ его иногда въ эпическую словоохотливость,—самъ поэтъ говоритъ намъ подконецъ:

Астрологъ нашъ не очень, какъ вы видите,
Доволенъ вышелъ горькимъ заключеніемъ;
Но знайте вы, что чистое художество
Отнюдь не можетъ дать дѣламъ мошенника
Конца другого, кромѣ злополучнаго.

Тѣмъ именно, что Аріостъ ведетъ къ отрадному торжеству существенную правду человѣческой природы, ведетъ къ преобладанію нравственнаго начала въ томъ исходѣ, въ который сами собой извращаются дурные замыслы, онъ и заявляетъ себя какъ первостепенный комикъ; и когда гнусный сводникъ разсказываетъ у него свое странствіе по Италіи, когда самъ онъ обдаетъ своимъ ѣдкимъ щелокомъ продажные суды, разныя таможенныя мытарства и всякаго рода суевѣрія, то бичъ насмѣшки въ его рукѣ хлещетъ по-аристофановски и по-гораціевски, съ тѣмъ чтобы труня говорить правду и веселой шуткой исцѣлять язвы общества. Мы можемъ сказать взаключеніе вмѣстѣ съ Клейномъ: „Даже и самая соблазнительная изъ его комедійныхъ „интригъ все-таки похожа еще на золотую сѣть Вулкана, внезапно окинувшую тотъ скандалъ, надъ которымъ блаженные боги разразились такимъ „блаженнымъ хохотомъ".

Въ часы вынужденнаго досуга отъ государственныхъ дѣлъ Макіавелли не только приправлялъ свой чувственный разгулъ чтеніемъ Овидія и Тибулла, но сверхъ-того, рядомъ съ своими глубокими поэтическими думами и одною новеллой, онъ написалъ еще нѣсколько комедій, отчасти подражаній Плавту и Теренцію, отчасти фарсовъ, полныхъ самой неудержной шали. Онъ самъ защищался на этотъ счетъ такъ: „Если эти легкія вещицы покажутся не„достойными человѣка, желающаго слыть умнымъ и дѣловымъ, то извините „его тѣмъ, что такія шалости фантазіи проясняли ему хмурые часы жизни, „когда ни на что другое не хотѣлось и взглянуть и когда онъ лишенъ былъ „средствъ заявить способности другого рода въ соотвѣтственныхъ имъ пред„пріятіяхъ". Одна изъ этихъ шалостей вышла у него бичомъ серьёзнаго нравственнаго суда, и если въ другихъ піэсахъ мы не надивимся геніальной легкости, съ какою онъ владѣетъ шутливыми стихами, то тутъ представляется намъ рѣдкій образецъ мастерства въ комической прозѣ, которое, въ соединеніи съ отчетливою характеристикой, съ художественною проница-

тельностью въ замыслѣ плана, съ мѣткими выходками остроумія и вообще геніальностью въ разговорѣ, само напрашивается въ параллель къ какому-нибудь Лессингу. Его „Мандрагола" показываетъ современникамъ „отпечатокъ тогдашняго вѣка и всего его побыта" на нравственно-религіозной почвѣ, и если папа Левъ смотрѣлъ на представленіе съ невольною улыбкой, а порой и съ хохотомъ, то Лютеръ и Цвингли совершенно оправдывались въ томъ, что прежде всего пробуждали собственную совѣсть въ человѣкѣ и требовали реформаціи именно потому, что Церковь совсѣмъ уже заступила мѣсто религіи, духовной вѣры. Одинъ филистерски-ограниченный господинъ, Ничія, который, будучи докторомъ правъ, считаетъ себя выше всѣхъ умомъ и пониманіемъ, живетъ въ бездѣтномъ бракѣ съ молодою женой, столько же прекрасной какъ и добродѣтельной. Каллимако полюбилъ ее, и полюбилъ такъ страстно, что не можетъ безъ нея жить, готовъ на все для нея рѣшиться. Лигуріо, который не играетъ здѣсь обычной роли подхлебника, вводимой въ бо̀льшую часть комедій для того, чтобы поразсказать публикѣ все что̀ нужно, или чтобы въ порывѣ чрезмѣрной услужливости перепутать или выдать дѣло изъ-за какого-нибудь лакомаго куска, — Лигуріо затѣваетъ всю интригу: Каллимако долженъ выступить пріѣзжимъ врачомъ, къ которому Ничія обратится за совѣтомъ. Одно зелье непремѣнно принесетъ чадородіе его женѣ; бѣда только въ томъ, что первая брачная ласка послѣ этого пріема сопряжена съ опасностью для жизни ея соучастника. Ничія идетъ и на то. Но, услыхавъ что французскій король также прибѣгалъ къ этому средству, только вмѣсто себя уложилъ потомъ съ королевою на̀ ночь другого, онъ въ свою очередь готовъ завербовать для этого свечера какого-нибудь прохожаго молодца. Вся трудность—уломать благородную супругу. Тутъ помогаютъ ея болѣе сговорчивая маменька и духовникъ, патеръ Тимотео. Одного франта, который самъ сталъ было волочиться за нею, она ужь спровадила; а патеръ Тимотео (отецъ Тимоѳей) вовсе не безпутный вѣдь монахъ, вовсе не хитрый іезуитъ-проныра, онъ просто ограниченный попъ самаго обыкновеннаго калибра, всего болѣе думающій о пользахъ своего монастыря и мастеръ ублажить свою собственную совѣсть, да кстати и чужую, какимъ-нибудь грѣхоотпускнымъ листкомъ и всякими подходящими къ дѣлу доводами, лишь бы только церковь осталась при этомъ не въ убыткѣ. Алтарь убранъ и чистъ, свѣчи зажжены во̀ время,—чего же еще больше? Пріидетъ толпа народу и поплатится за исповѣдь. Такъ патеръ Тимотео сдается и на взятку въ сто дукатовъ за то, чтобы всучить одной монахинѣ питье, которое за̀готовь освободитъ ее отъ слѣдствій любовной связи съ однимъ дворяниномъ, чтобы не вышло, пожалуй, непріятностей и для монастыря, да и для знатнаго дворянскаго семейства; а когда Лигуріо вскорѣ потомъ увѣряетъ, что монахиня обошлась своими собственными средствами, то Тимотео вызывается на какую ни есть другую послугу, лишь бы не возвращать тѣхъ денегъ, которыя онъ уже зашибъ на монастырь. Поэтому онъ и представляетъ цѣломудренной Лукреціи, что изъ-за вѣрнаго добра дозволительно помириться со зломъ, еще невѣрнымъ: молодецъ не непремѣнно же умретъ, а она между тѣмъ насладится радостями матери. Притомъ, грѣшитъ вѣдь только воля, а не плоть, и если изъ любви къ мужу она разъ и отдастся другому, то этимъ она только исполнитъ свой долгъ во всемъ угождать сожителю, а вмѣстѣ съ тѣмъ

призовется къ жизни новая душа, которой она конечно не въ правѣ отымать у неба. Поэтому нѐчего ей тутъ и мучиться совѣстью; это все равно, что въ пятницу съѣсть кусочекъ мяса: выполощи ротъ святой водицей, — вотъ и все! Лукреціи кажется, что она не переживетъ этой ночи, но патеръ велитъ ей смѣло шествовать къ таинству, обѣщая помолиться за нее архангелу Рафаилу, да осѣнитъ онъ ее щитомъ своимъ. Остальное понятно само собою: Каллимако захватываютъ въ ту самую минуту, когда, переодѣтый, онъ пѣлъ серенаду своей возлюбленной; мало этого, Макіавелли заставляетъ Ничію передать какъ онъ еще разъ постарался урезонить Лукрецію; и когда опускается занавѣсъ, патеръ поетъ такую пѣсенку, что ее какъ будто бы перевела гётева Филина:

Коль въ долгій день возметъ тебя зѣвота,
Держи на памяти, пока онъ не минулъ:
Дню каждому — своя забота,
И каждой ночи — свой разгулъ.

Наутро Ничія разсказываетъ, какъ все отлично удалось, какъ онъ самъ препроводилъ въ спальню жены здороваго малаго и какъ тотъ, по милости судебъ, не умеръ; Каллимако открываетъ потомъ Лигуріо какъ онъ добился лукреціиной любви, какъ она увидѣла наконецъ волю рока въ тѣхъ странныхъ нечаянностяхъ, которыя привели ихъ въ объятія другъ друга; всѣ дѣйствующія лица сходятся на званый завтракъ къ Ничіи, отпраздновать столь счастливое окончанье. Гдѣ бракъ, хотя и слылъ наружно за таинство, однакожь заключался такъ легкомысленно и соблюдался такъ плохо, какъ въ Италіи, тамъ вполнѣ равнодушно смотрѣли на то, что любовники достигаютъ своей цѣли скрытнымъ прелюбодѣяніемъ. Реформація хотя и объявила расторжимыми тайные браки, но возстановила понятіе объ истинно-брачномъ союзѣ въ гораздо большей чистотѣ; Шекспира и Шиллера, которые крѣпко держались такого именно понятія, уже за одно это слѣдуетъ признать поэтами эпохи не паденія, а обновленья, и не нисходящаго, а, наоборотъ, возвышающагося племени.

Если такой человѣкъ какъ Макіавелли, величайшій политическій мыслитель того вѣка, даритъ свое отечество не только первокласнымъ историческимъ трудомъ, но и остроумнѣйшею, художественнѣйшею комедіей, то это служитъ опять новымъ доказательствомъ удивительно-многосторонней талантливости героевъ Возрожденья. Послѣднюю находимъ мы и у Піэтро Аретино, но конечно только въ связи съ самою наглою безсовѣстностью и низостью, съ полнѣйшей необузданностью легкомысленнаго личнаго произвола. Онъ былъ незаконное дитя одной куртизанки въ Ареццо; прислугою у него были такія же безпутницы, съ которыми онъ пировалъ и кутилъ въ Венеціи до тѣхъ поръ, пока не сломилъ себѣ наконецъ шеи: расхохотавшись однажды безъ удержу при разсказѣ о скандальныхъ любовныхъ похожденіяхъ своихъ сестеръ, онъ опрокинулся вмѣстѣ со стуломъ навзничь. Всякую серьёзность въ жизни, всякій сколько-нибудь напряженный трудъ считалъ онъ за педантство, одинаково пренебрегая и научныя стремленія гуманистовъ, и религіозную ревность Лютера. Но онъ былъ дотого остроуменъ,

что его похвала или хула доставляли человѣку славу или осмѣяніе не только дома, но и въ чужихъ краяхъ; и если крайне преувеличенной лестью ему не удавалось выманить себѣ лакомыхъ кусковъ и золотыхъ жалованныхъ цѣпей, то онъ прибѣгалъ къ самой ѣдкой сатирѣ, чтобы отомстить за это злыми пасквилями или, вѣрнѣе, страхомъ вынудить то, чего не добился добромъ. Съ ханжествомъ истаго церковника писалъ онъ покаянные псалмы и житія святыхъ въ то самое время, какъ его сладострастные сонеты къ сладострастнымъ картинамъ Джуліо Романо даже и въ тогдашнемъ Римѣ казались черезчуръ ужь нахабными; и когда одинъ изъ его товарищей по разврату былъ повѣшенъ, онъ по прежнему продолжалъ свою блистательно-порочную жизнь, переписывался съ большею частью европейскихъ государей и самъ о себѣ отзывался такъ: „Чтожь прикажете дѣлать? Я извѣстенъ и „персидскому Софи, и индійскому Моголу; ни кто въ цѣломъ свѣтѣ не по„ровняется со мной славою. Чтожь, подлинно, прикажете дѣлать? Народы „платятъ дань государямъ, а эти несутъ должную повинность мнѣ, своему „рабу и бичу въ одно и то же время". Какъ онъ самъ себя называлъ, божественнымъ, бичомъ монарховъ,—такъ называетъ его и Аріостъ въ Неистовомъ Роландѣ. И рѣчь свою, и молчаніе продавалъ онъ съ молотка, кто больше дастъ; но за его необыкновенное остроуміе, за таланты въ обществѣ, за чуткую наблюдательность, за неистощимое знаніе людей и побытовъ, всѣ дорожили имъ какъ собесѣдникомъ; художники, ученые, знатные и богачи принимали его съ распростертыми объятіями; его ядовито-злой языкъ и пугалъ, и вмѣстѣ возбуждалъ невольное удивленье. Цѣлое тридцатилѣтіе (съ 1527 по 1556 г.) прожилъ онъ въ Венеціи, держа въ рукахъ не только что Италію, но и весь высшій кругъ вообще, то лаская до обожанія, то ругая и закидывая грязью, смотря по тому, что̀ было для него выгоднѣй. Даже передъ такимъ человѣкомъ какъ Микель-Анджело виляетъ онъ въ письмахъ хвостомъ, чтобы выканючить у него рисунокъ, а потомъ вдругъ показываетъ ему когти и грозитъ возможностью обвинить его передъ инквизиціей за явное безвѣріе и непристойность въ изображеніи Страшнаго Суда, но пока довольствуется только замѣчаніемъ, что если живописецъ прослылъ di vino (что̀ значитъ и божественный, и винный), то и онъ, писатель,—не d'acqua (не водяной). „Святой Отецъ, пишетъ онъ однажды, соизволилъ обнять меня; жаль „только что его поцалуи не денежные векселя". Самъ турецкій Султанъ посылалъ ему подарки, и плохимъ, конечно, свидѣтельствомъ въ пользу общественной морали и нравственнаго самосознанія вельможъ служитъ то, что такой геніальный негодяй могъ сдѣлать ихъ себѣ данниками, и что даже литераторы чуть не обожали его, а онъ, какъ государь, разсылалъ имъ медали, которыя чеканилъ въ честь самому себѣ. Для него написать книгу, все равно что другому плюнуть,—говоритъ одинъ изъ его современниковъ; а Дженгене называетъ его подлинно-необычайнымъ геніемъ, которому только двѣ вещи помѣшали ознаменовать себя величайшими созданіями,—его невѣжество и его порочность; онъ позорилъ свои дарованія и свое племя, потому что незналъ ни доблести, ни тяжкаго труда, который всемогущіе боги поставили передъ доблестью. Онъ отрицательное доказательство того нашего положенія, что величіе художника, мыслителя, всегда основано на величіи человѣка. Безъ твердаго и чистаго сердца самый блистательный умъ заводитъ только въ грязь.

Такимъ образомъ и драмы Аретина отличаются довольно безсвязной композиціей; это растянутые на нѣсколько дѣйствій забавные разсказы или анекдоты: въ его „Маршалѣ“, напримѣръ, все дѣло состоитъ въ томъ, что герцогскій шталмейстеръ, старый холостякъ, затѣялъ вдругъ жениться, и невѣста его оказывается наповѣрку молодымъ конюшимъ. Или же: философъ, весь отдавшись умозрѣніямъ въ своемъ кабинетѣ, позабываетъ свою молоденькую жену и застаетъ у ней въ спальнѣ осла вмѣсто любовника. Или еще: поэтъ выставляетъ передъ нами всѣ продѣлки, какими продувная кокетка ухитряется обирать своихъ вздыхателей. Главная сила Аретина въ сатирическихъ выходкахъ, которыми онъ приправляетъ свои разговоры, въ шуткахъ, которыя онъ дозволяетъ себѣ безъ разбора надо всѣмъ, наконецъ въ рисуемыхъ имъ гротесковыхъ картинахъ нравовъ или, точнѣй, — безнравственности, причемъ онъ чувствуетъ себя свински-хорошо, когда какой-нибудь ханжа примѣшаетъ къ молитвѣ грязную шутку или когда сводня соблазнитъ хлѣбничиху къ прелюбодѣянію пародіей на молитву Отче нашъ.

Во второй половинѣ 16-го столѣтія комедія, образовавшаяся по антику, сама собою сошлась съ первобытною, импровизованной. Скàла, Андреини Рудзанте писали уже цѣликомъ предначертанныя ими для послѣдней піэсы, заявили себя отличными изобразителями нравовъ и характеровъ и сообщили преизбыточной импровизаціи болѣе сдержки, доброкачественности и гармоніи, тогда какъ ученые литераторы къ обычнымъ у нихъ сюжетамъ Плавта и Теренція стали теперь присоединять новеллистическія приключенія или прямо драматизировать послѣднія. Они стали чиннѣе, ближе къ среднесословному, мѣщанскому побыту (буржуазнѣе). Дѣвицы-найденыши, за которыми волочатся пожилые господа, выходятъ уже не развратницами какъ прежде, а тайно обвѣнчанными женами какихъ-нибудь молодыхъ медиковъ или купцовъ, и подконецъ признаются за дочерей или племянницъ богатыхъ своихъ обожателей. Да и событія не случайно уже обрушиваются на дѣйствующія лица; ихъ стараются выводить изъ собственныхъ же замысловъ и плановъ послѣднихъ. Здѣсь особенно отличился многописецъ Чекки, а ученый Джованни Баттиста Порта выводилъ вновь на сцену любимыя со времени Аріоста положенія и фигуры больше съ сообразительнымъ расчетомъ, нежели съ изобрѣтательною фантазіей. Сюда же принадлежитъ произведеніе юности Джардано Бруно, піэса „Свѣчникъ“. Философъ ратуетъ въ ней противъ народнаго суевѣрія и противъ плутовства заклинателей духовъ и дѣлателей золота, но къ сожалѣнію остается не чуждъ обычной тогда Итальянцамъ грязи и вовсе не обладаетъ искусствомъ сгруппировать какъ слѣдуетъ нити разныхъ исторій въ одну и скрѣпить совокупность цѣлаго одною общею идеей. У Испанцевъ переняли и итальянскіе поэты мѣшать серьезные, трогательные характеры и сцены со смѣшными и пародистически-забавными; и какъ на образчикъ болѣе благородной драмы можемъ мы указать на піэсу Аккольти, „Виргинія“: это дочь медика, которой удается излѣчить больного короля средствомъ, доставшимся ей отъ покойнаго родителя, и которая выпрашиваетъ себѣ за это въ мужья одного любимаго ею аристократа, а тотъ не хочетъ объ ней и слышать, пока вѣрной преданностью она не оправдываетъ своихъ настойчивыхъ исканій и не побѣждаетъ сословныхъ предразсудковъ своего милаго. Драма писана отчасти эпическими стансами, отчасти терцинами, въ чемъ опять-таки видно

пристрастіе Итальянцевъ къ чисто-формальной красотѣ языка. Не льзя, конечно, отрицать: въ ихъ драматической литературѣ встрѣчалось множество счастливыхъ положеній и удачныхъ фигуръ, и при часто повторявшейся обработкѣ однихъ и тѣхъ же сюжетовъ, поэты, соревнуя другъ другу, какъ въ древней Греціи, попадали иногда на самые подходящіе мотивы; но все же надо согласиться, что искусство никогда не достигало впослѣдствіи той высоты, на какую стало оно у Аріоста и Макіавелли. Недостаетъ идеальнаго ядра, просвѣчивающаго весь пестрый преизбытокъ событій и очищающаго характеры какъ въ огнѣ, такъ чтобъ заключеніе, примиряя и проясняя всѣ путаницы и смуты, оставляло и въ дѣйствующихъ лицахъ и въ насъ чувство полнаго, отраднаго удовлетворенія.

ЛЮТЕРЪ И РЕФОРМАЦІЯ.

Италія пробужденіемъ древности положила начало новой эпохѣ, подорвала платоновскимъ духомъ зданіе схоластики, въ изобразительномъ искусствѣ добыла для идеала христіанской сердечности завершающую форму красоты и, обновивъ цвѣтъ античнаго настроенія, придала внѣшней жизни свѣтлую, отрадную, блистательную оболочку. Но все это годилось только для аристократіи образованія, и служило ей вознагражденіемъ за утрату національной самобытности, политической свободы и величія; о простонародіи ни кто ровно и не помышлялъ, и медичейскій папа Левъ X самъ шутилъ надъ „доходной баснею о Христѣ", которою онъ поручилъ Рафаэлю расписать покои Ватикана. Деньги шли большою частью изъ Германіи, гдѣ Церковь продавала народу отпущеніе грѣховъ его и для освобожденія душъ изъ чистилища обмѣнивала на звонкую монету преизбытокъ совершенныхъ святыми добрыхъ дѣлъ. Совѣсть возмутилась такой неподобью, и вотъ начало субъективности, личнаго самоопредѣленія выступило на религіозной почвѣ, проникло собою міръ и одержало побѣду, опираясь на то, чтó всего выше, на Бога и на спасеніе души человѣческой; Лютеръ, родившійся въ одинъ годъ съ Рафаэлемъ, былъ тотъ нравственный геній, который далъ вольнолюбію германскаго племени религіозное освященіе. Онъ постигъ все бѣдствіе народа, высасываемаго для чисто-мірскихъ цѣлей развратнымъ духовенствомъ, которое осмѣливалось становиться исключительнымъ посредникомъ между Богомъ и людьми; Лютеръ выдвинулъ впередъ самостоятельность и божественное достоинство даже и малѣйшаго изъ малыхъ: собственною своей вѣрой, собственною волей долженъ каждый принять Спасителя, и тѣмъ самымъ стать сыномъ божіимъ, подобно І. Христу; какъ священствующій народъ, какъ царственное племя, должны всѣ христіане составлять царство божіе въ познаніи истины и въ дѣлахъ любви,

Государство уже сознало свою самоцѣльность и уклонилось изъ-подъ опеки іерархіи; но теперь добивалась господства политика насильственнаго и многохитраго эгоизма. Гуманизмъ сломилъ уже авторитетъ схоластики, и научное изысканіе обратилось къ природѣ; но смыслъ, весь устремленный на земное и его похоти, склонялся къ языческому эпикурейству. Тогда, благодаря реформаціи, религіозная идея возстала опять движущимъ и единящимъ началомъ всемірной исторіи; опереться на субъективную святыню внутренняго человѣка, возвести совѣсть въ окончательно-рѣшающую мощь, — сдѣлалось задачею эпохи; христіанство было не забыто, а только очищено отъ язычески-волшебныхъ и миѳологическихъ, равно какъ и отъ іудейски-іерархическихъ стихій; живой и живоносный Іисусъ Христосъ поставленъ на мѣсто папы и святыхъ угодниковъ; средоточіемъ всей жизни стало нравственное возрожденіе и примиреніе сердца съ Богомъ, испытываемое каждымъ человѣкомъ въ самомъ себѣ.

Уже цѣлые вѣка, при упадкѣ и омірченіи Церкви, германская мистика удалялась въ святилище сердца, въ глубокій тайникъ души, созерцала безконечное въ конечномъ, и наоборотъ конечное въ безконечномъ, и высказывала, что вѣчно изливающійся отъ Бога потокъ жизни обращается къ нему опять, когда человѣкъ направитъ свою волю къ вѣчному и благому; что блаженство въ этомъ единеніи любви и состоитъ. Въ виду такой схоластики, которая, будучи вполнѣ связана догматомъ, мнила однакожь опредѣлить изъ него въ своихъ выводахъ и чувственное, и сверхчувственное, и диспутовала объ этомъ на варварскомъ латинскомъ языкѣ, гуманизмъ вызвалъ къ новой жизни античныхъ поэтовъ и мыслителей во всемъ ихъ свободномъ изяществѣ, и благодаря этому были возстановлены въ своихъ правахъ и здравый человѣческій смыслъ, и природа. Если уже Виклифъ и Гусъ восходили обратно къ библіи, чтобы очистить ею христіанство отъ злоупотребленій и невѣрно выведенныхъ правилъ, то изученіе древнихъ языковъ повело теперь къ полнѣйшему уразумѣнію основного текста, и такіе люди какъ Везель и Вессель прямо указывали на Евангеліе съ его незатѣйливой ясностью и умиляющею сердце теплотой. А народъ, съ своей стороны, томимый жаждою свободы, такъ и хватался за содержаніе и форму новаго образованія. При подобныхъ условіяхъ рѣшающимъ дѣло событіемъ явилось конечно то, что всѣ разрозненные эти элементы были сознаны въ своей сопринадлежности, что они какъ нарочно совокупились въ одномъ человѣкѣ, вышедшемъ изъ народной среды, который твердокаменною стойкостью характера и неудержимымъ порывомъ чувства привелъ умы въ движеніе и послужилъ имъ вмѣстѣ сдержкой и опорой. Онъ пережилъ въ самомъ себѣ всѣ борьбы времени, и въ самомъ себѣ нашелъ примиренье; оттого и смогъ онъ повести другихъ къ такому же исканію путей спасенія и умиротворенію себя личнымъ опытомъ.

Лютеръ принадлежитъ къ числу тѣхъ богатырей человѣчества, въ которыхъ воплощаются силы и стремленія цѣлой эпохи; они двигаютъ впередъ міръ, удовлетворяя своей собственной природѣ; они властвуютъ надъ душами тѣмъ, что выскажутъ разрѣшающее и освѣщающее слово (которое какъ будто бы у всѣхъ было на языкѣ), и отъ личнаго ихъ чувства, отъ ихъ рѣшенія зависитъ судьба ихъ народа, потому что онъ вполнѣ довѣряется нравствен-

ному достоинству руководящаго генія. Сынъ крестьянина, Лютеръ, изъ одной заботы о спасеніи своей души, вступилъ въ монастырскую обитель, и тамъ, среди боязной душевной борьбы, извѣдалъ на самомъ себѣ, что недостаточно ни иноческихъ самоистязаній, ни наружныхъ средствъ церковной благодати для преодолѣнія грѣха и для снисканія душевнаго покоя, для сознанія что мы примирились съ Богомъ; что утѣшить насъ и ублажить могутъ только обращеніе нашей собственной воли, погруженіе души въ Бога, проникновеніе себя его любовію и та довѣрчивая преданность этой любви, какая открылась намъ во Христѣ Іисусѣ. Онъ живо ощущалъ, какъ удалился отъ Бога міръ, давъ у себя привольный просторъ злу и отступившись отъ Отца небеснаго; онъ видѣлъ, что не по его заслугѣ, а единственно по милости божіей, далось ему въ удѣлъ не вѣчное отверженіе, а напротивъ милосердіе и спасенье; онъ чувствовалъ что себялюбіе внутри насъ преодолимо единственно лишь тѣмъ, если на помощь намъ пріидетъ высшая спасительная самость; а это не можетъ совершиться извнѣ, но только изнутри, не иначе. Нравственный элементъ, борьба съ грѣхомъ и скорбь о грѣховности, неустанное, усильное стремленіе къ спасенію, были такъ же могущественны въ Лютерѣ, какъ и то мистическое сознаніе,что въ Богѣ мы живемъ, движемся и есмы; во Христѣ явно открылось ему единство божескаго съ человѣческимъ, смерть Христа была для него печатью міропобѣждающей любви, и кто постигнетъ это съ полной вѣрою и упованіемъ, въ томъ оживетъ Христосъ, и какъ сынъ возродится тотъ снова въ Богѣ.

Изъ монастыря Лютеръ былъ вызванъ на каѳедру въ виттенбергскій университетъ и началъ уже блистать между учеными, какъ вдругъ стало ему жаль народа, которому продавали отпущеніе грѣховъ, и вотъ на церковныхъ дверяхъ въ Виттенбергѣ вывѣсилъ онъ 95 своихъ тезисовъ (положеній), „изъ ревности къ правдѣ". Народная совѣсть возмутилась противъ гнуснаго посягательства освобождать человѣка за деньги отъ грѣховъ и слѣдующей за нихъ кары и дѣлать черезъ это данникомъ римскаго двора; Лютеръ выступилъ вдохновеннымъ витіей народа, и въ борьбѣ съ Церковью, которая не отмѣнила злоупотребленій, а еще обратила ихъ въ законъ, онъ шагъ за шагомъ доведенъ былъ до того, что отрекся наконецъ отъ авторитета папы и соборовъ, сталъ крѣпко на Евангеліи и провозвѣстилъ свободу всякой христіанской души, объединившейся съ Богомъ черезъ Христа Іисуса и не нуждающейся ни въ какомъ иномъ посредникѣ. Во Христѣ отверзто намъ сердце божіе и открытъ глубочайшій тайникъ его, любовь, — этимъ сознаніемъ Лютера завершается вѣкъ сердечности; и это у него не догматъ, не доктрина, а ублажающій плодъ жизненнаго опыта. Что Богъ и человѣкъ сущи врознь, это называетъ онъ старою мудростью; новая вразумляетъ насъ, что человѣкъ сопричастенъ существу божію, что вѣрою, строемъ чувствъ и мыслей онъ становится съ нимъ единъ. Тогда клиру нѣтъ уже мѣста между Богомъ и человѣчествомъ, онъ уже не можетъ заправлять истиной и благодатью; каждый испытываетъ ублажающее ихъ дѣйствіе въ своей собственной душѣ, когда постигаетъ своимъ сердцемъ сердце божіе. Такимъ образомъ христіане сдѣлались священствующимъ народомъ. Вѣрою человѣкъ возносится самъ надъ собою въ Бога, и тогда онъ властенъ надо всѣмъ; любовью нисходитъ онъ отъ Бога долу, и добровольно становится слугою всѣхъ людей; отрѣ-

шась отъ всѣхъ мертвыхъ положеній и внѣшнихъ порядковъ, онъ связанъ правдою въ своей совѣсти, и тогда онъ постоянно пребываетъ въ Богѣ и въ любви его.

Реформація вышла изъ народа, и имъ же она была проведена въ жизнь. Передъ императоромъ и всею имперіей (на вормсскомъ сеймѣ) Лютеръ прямо заявилъ что не отступится отъ своего дѣла, пока не убѣдятъ его разумными доводами и ясными словами Писанія. „Вотъ я передъ вами здѣсь, иначе я не могу, помоги мнѣ, Господи!"—таково было рѣшительное его слово. И императоръ, и Церковь, всѣ оффиціальныя власти предали его опалѣ и анаѳемѣ, но его поддерживало сочувствіе простонародія, а также и людей науки.

Противъ хитросплетенія церковныхъ постановленій Лютеръ ссылался на библію, и такимъ образомъ Священное Писаніе стало формальною основой реформаціи; онъ приступилъ къ переводу его на своемъ Патмосѣ, въ Вартбургѣ, куда курфюрстъ Фридрихъ Мудрый укрылъ его тайкомъ отъ первой опасности. Онъ понялъ, что духовно обладаемъ мы только тѣмъ, что̀ можемъ читать на родной рѣчи, потому что только тогда и возродимо оно внутри насъ самихъ; впослѣдствіи онъ тщательно довершилъ переводъ библіи съ помощью вѣрныхъ и преданныхъ дѣлу сотрудниковъ. Гуманизмъ дѣйствовалъ здѣсь опять заодно съ религіознымъ освобожденіемъ; Псалмы и Евангеліе стали прямо народною книгой, и лучшее, что́ отъ Семитовъ могло перейдти къ Арійцамъ, обратилось въ навѣки нераздѣльный и всегда плодучій жизненный элементъ протестантской литературы. Но Лютеръ сдѣлался въ то же время и творцомъ новаго верхнеиѣмецкаго письменнаго языка, взявъ для себя исходною точкой средненѣмецкую рѣчь, какъ писали ею тогда въ саксонской канцеляріи, но присовокупляя къ тому изъ другихъ нарѣчій необходимыя и скрашивающія дополненія и соединяя наивный простонародный тонъ съ тѣмъ, что́ выработала до тѣхъ поръ литература и что̀ въ особенности глубокомысленно подготовилось со стороны мистическихъ проповѣдниковъ. Съ его заслугою въ этомъ смыслѣ можетъ сравниться только дантова относительно обработки итальянскаго языка. Потребна была первобытность его собственной натуры, особенное душевное сродство его съ предметомъ для того, чтобы такъ мѣтко попасть въ младенчески-простой тонъ и въ поэтическое вмѣстѣ пареніе Ветхаго Завѣта или въ кроткую ясность Евангелія, и такъ удивительно передать ихъ; оттого библія и стала у Нѣмцевъ домашнею, семейною книгой, въ которой и старъ и малъ, и нищій и вельможа находили себѣ утѣху, отраду, назиданіе, и которая въ эпоху иноземничанья и всякихъ вычуръ оставалась неистощимымъ кладомъ чистаго благородства языка для основателей и мастеровъ новѣйшей нѣмецкой поэзіи.

Всякъ призванъ былъ теперь къ изслѣдованію священныхъ Писаній; истина должна вѣдь стать личнымъ убѣжденіемъ каждаго, и она объявлялась въ душѣ человѣка своею спасительною и благодатною силой, находила подтвержденіе себѣ въ голосѣ совѣсти. Для того чтобы искупить насъ отъ грѣха и присущаго ему осужденія, открывается намъ любовь божія во Христѣ, и отдаваясь ему, пріемля его въ себя съ полнымъ вѣры упованіемъ, мы сами пріемлемся въ благодать господню, чувствуемъ себя примиренными съ нимъ и оправданными вѣрою. Не простымъ только принятіемъ на вѣру внѣшняго

догмата, говоритъ Лютеръ, не празднымъ только помысломъ нашего ума, а живымъ, утѣшительнымъ, несомнѣннымъ упованіемъ сердца выходитъ то, что̀ мы единосущны со Христомъ, а черезъ него и съ Отцомъ Небеснымъ; Христосъ вѣдь не что иное какъ истинная жизнь въ Богѣ. Насколько ты вѣруешь, настолько и дастся тебѣ; вѣруешь въ милость божію, — Богъ къ тебѣ милостивъ; потребна только вѣра, — и ты сядешь на лоно Дѣвы Маріи возлюбленнымъ ея дѣтищемъ. Христосъ обрѣлъ единеніе съ Богомъ, спасеніе, блаженство своимъ собственнымъ подвигомъ; поэтому и надо чтобы онъ въ насъ жилъ, только этимъ и сдѣлаемся мы сынами божьими, причастниками существа его; тогда мы ощутимъ въ себѣ совсѣмъ новую жизненную связь, испытаемъ блаженство любви въ собственномъ своемъ сердцѣ. Ты долженъ самъ на него рѣшиться, говоритъ Лютеръ объ оправданіи, тутъ дѣло идетъ о твоей головѣ, о твоей жизни; онъ объявилъ вѣрующую субъективность совершеннолѣтнею, онъ все перенесъ въ собственное убѣжденье человѣка, въ задушевный его образъ чувствъ и мыслей. Не благочестивыя дѣла дѣлаютъ человѣка благочестивымъ, а наоборотъ доброе дерево приноситъ добрый плодъ, и вѣра оказываетъ свою истинность въ дѣлахъ любви къ ближнимъ. Безполезны для души всѣ богомольныя странствія и плотеистязанья, всѣ вклады въ монастырскія обители и свѣчевозжиганья, всѣ мощи, чётки, водосвятія, всѣ волхвованія при совершеніи церковныхъ службъ; все дѣло въ обращеніи сердца къ Богу. Службы Дѣвѣ Маріи, поклоненіе святымъ объявилъ онъ чистымъ идолопоклонствомъ; христіанинъ не нуждается ни въ чемъ подобномъ на небесахъ, какъ не нуждается онъ на землѣ въ посредничествѣ клира между нимъ и Богомъ. Тогда какъ монашество ставило безбрачіе выше нравственной семейной жизни, давало обѣтъ нищеты и безпрекословнаго повиновенія, теперь возстановлены были въ своемъ правѣ супружеская любовь, полезный трудъ и самобытность въ мысляхъ и поступкахъ. Господь Богъ, говорилъ Лютеръ, не требуетъ отъ насъ кислыхъ лицъ и темноцвѣтныхъ платьевъ; онъ не для того направилъ намъ голову вверхъ, чтобы мы смиренно ее опускали; „кто женщины, вина и пѣнія не любитъ, тотъ вѣкъ свой будетъ дуракомъ!" Послѣ богословія, музыку называлъ онъ высшимъ даромъ божіимъ, лучшею отрадой сердца и самъ въ превосходныхъ гимнахъ высказывалъ свою радость о Господѣ и свое твердо-каменное упованіе.

Реформація провозвѣстила свободу совѣсти. Ни кого не льзя принудить къ вѣрѣ, а потому должно прекратить всякій судъ надъ еретичествомъ и распространять Евангеліе однимъ только словомъ. Лютеръ хотѣлъ чтобы духъ разражался на духѣ, онъ уповалъ на всепобѣждающую силу истины. И словомъ владѣлъ онъ такъ мощно, какъ не многіе. Ранке безъ преувеличенія говоритъ: „Могучѣе, самовластнѣе его не выступалъ ни одинъ писатель, „ни у какого народа въ мірѣ. Да едва ли можно найдти другого, кто бы такъ „вполнѣ соединялъ совершенную общепонятность и популярность, здравый „прямодушный человѣческій смыслъ, съ такимъ богатствомъ духа, съ та„кимъ размахомъ и геніемъ. Онъ придалъ литературѣ нашей тотъ харак„теръ, который она съ тѣхъ поръ хранитъ,—характеръ изслѣдованія, глу„бокомыслія и воинственности. Онъ началъ ту великую бесѣду, которая ве„лась въ слѣдовавшія за тѣмъ столѣтія по всей германской землѣ". Но изъ-за

величія Лютера не забудемъ границъ ни его времени, ни его собственной природы. Въ эпоху сердечности былъ онъ, благодаря полнотѣ и силѣ сердца, руководителемъ и пастыремъ душъ своихъ соплеменниковъ. Но какъ чувство постигаетъ всѣ предметы только въ нераздѣльности ихъ съ внутреннимъ *я*, то, ощущая свою ревность къ истинѣ и страстно увлекаясь гнѣвомъ и любовью, онъ видѣлъ въ разномыслящихъ непремѣнно уже и нравственно-негодныхъ, а потому накидывался на всякое противорѣчіе съ бурной можно-сказать яростью, — тогда какъ эпоха духа начинается именно тѣмъ, что Спиноза разсматриваетъ и излагаетъ все, какъ божеское, такъ и человѣческое, съ такимъ ровнымъ спокойствіемъ, какъ будто бы рѣчь шла о математическихъ линіяхъ и фигурахъ, и что г-жа Сталь могла вполнѣ справедливо выразиться: все понять значитъ все простить. Сила убѣжденія и характера обращалась у Лютера въ упрямство, въ положительную неуступчивость. Вѣрующимъ сердцемъ извѣдалъ и постигъ онъ сущность христіанства въ самомъ себѣ; его краткій катехизисъ сдѣлался классическимъ вѣроучебникомъ цѣлаго народа. Но освободитель совѣсти теоретически отвергалъ свободу воли, и вступилъ въ сильную распрю съ защищавшимъ ее Эразмомъ Роттердамскимъ. Рабство грѣху и Богъ Вседержитель, единая причина всему сущему,—это было для него ясно и неколебимо, а за тѣмъ онъ не видалъ уже ни какого простора для человѣческаго самоопредѣленія; благодать божія, думалъ онъ, влечетъ къ себѣ и спасаетъ насъ безъ всякой съ нашей стороны заслуги. Что искупленіе дѣло божіе, что Богъ предлагаетъ намъ спасеніе, что онъ вводитъ его въ насъ своей любовной волею для преодолѣнія нашего эгоизма, — это Лютеръ пережилъ самъ въ себѣ; но онъ позабывалъ, что въ насъ должна же вѣдь тлѣться искорка добра, должна быть хоть какая-нибудь возможность къ свободѣ, для того чтобъ намъ схватиться за спасеніе и его себѣ усвоить; онъ позабывалъ, что субъективность и самосознаніе суть уже неизбѣжно и самоопредѣленіе, что свобода составляетъ сущность духа, и что онъ безъ нея просто не мыслимъ. Религіозное чувство, чувство зависимости конечнаго отъ безконечнаго, преобладало въ Лютерѣ надъ всѣмъ другимъ; не менѣе сильно ощущалъ онъ и самоотвѣтственность человѣка за свои поступки; онъ крѣпко держался за то и другое, но не сознавалъ научно той единительной связи между ними, которую самъ носилъ въ глубинѣ души.

По счастливому изволенію судебъ обокъ съ смѣлымъ и дебело-твердымъ Лютеромъ стоялъ кроткій, гуманистически-образованный Меланхтонъ, „обокъ „съ сыномъ чорнорабочаго, добывавшимъ изъ рудничныхъ глубинъ металлъ „вѣры, стоялъ сынъ оружейника, обработывавшій этотъ металлъ для оборо„ны и нападенія.“ Съ осмотрительною ясностью старался онъ вездѣ примирять, вести къ полюбовнымъ сдѣлкамъ, совокуплять реформаторскія мысли въ одно общее исповѣданіе и излагать евангелическое ученіе такъ, чтобы оно выходило сочетаніемъ библейскаго элемента съ общечеловѣческимъ. Но лично испытанное имъ общеніе Бога съ человѣкомъ, дающееся намъ черезъ посредство Христа, не повело еще и Меланхтона къ дальнѣйшему познанію, каково должно быть изначальное отношеніе Бога къ человѣку и какъ должно оно мыслиться; онъ держался еще крѣпко стародавнихъ схоластическихъ положеній; только 300 лѣтъ спустя Шлейермахеръ развилъ вѣро-

ученіе изъ основы искупленнаго, освобожденнаго сознанія, выдѣливъ прочь все, что не служитъ къ нравственному спасенію и прямому ублаженію человѣка, но чѣмъ оффиціальное богословіе и донынѣ еще напрасно обременяетъ умы, и за что оно все еще упорно стоитъ наперекоръ современному образованію и современной наукѣ. Мы не упрекнемъ реформаціонную эпоху въ томъ, что она не пошла дальше самой себя, не сдѣлала того, что̀ должны были напередъ подготовить философія, исторія, естествовѣденіе въ ихъ самостоятельномъ развитіи; но въ наши дни пора бы уже рѣшительно опереться на силу протестантизма и вполнѣ провести его принципъ, вмѣсто того чтобы поддерживать кое-какъ явно неудовлетворительное вѣроученіе. У самого Лютера изъ глубины бьющей ключемъ души вырвались слова полныя могущественной силы; разумъ и Писаніе считалъ онъ первоначально гармоническимъ, согласнымъ откровеніемъ единаго Бога; но и въ немъ отозвались затверженныя изстари богословскія воспоминанія, и онъ опять прилѣпился къ буквѣ библейскихъ книгъ; а когда здравый человѣческій смыслъ возставалъ у него противъ того и другого, то онъ принималъ это за дьявольскія наважденія, потрясавшія его до мозга костей, и съ отчаяннымъ ужасомъ плевалъ онъ тогда на разумъ, понося его блудницей дьявола. Тѣ болѣе свободныя направленія, которымъ хотѣлось вмѣстѣ упростить и одухотворить церковный догматъ, которыя видѣли въ любви спасеніе и единственный праведный законъ, вписанный намъ въ сердце отъ природы, которыя не дѣлали изъ Христа идола и подставного отвѣтчика за всѣхъ, а усматривали въ немъ образецъ для нашихъ нравственныхъ дѣйствій и попущеній, благодаря которому мы приходимъ къ Богу и котораго духъ не посѣщаетъ насъ извнѣ, а въ насъ же самихъ есть и пробуждается, — такіе взгляды, отстаиваемые Денкомъ, Хетцеромъ, Бюндерлиномъ, вскорѣ были объявлены ересью со стороны новаго правовѣрія, основаннаго Лютеромъ и Меланхтономъ на символическихъ книгахъ и не хотѣвшаго ни чего знать, кромѣ ихъ. Эти книги, тотъ же опять папа изъ печатной бумаги, стали новымъ авторитетомъ для новой схоластики, и самому Эразму пришлось еще тужить объ упадкѣ вновь гуманнаго образованія. Правовѣрные богословы водворяли настоящее идолопоклонство буквѣ библіи и дѣлали пророковъ и апостоловъ простыми только перьями или разговорными трубами Святого Духа *; за малѣйшее уклоненіе отъ такъ-называемаго чистаго ученія наказывали они отрѣшеніемъ отъ должности, даже смертнымъ приговоромъ, и въ жестокихъ, грубыхъ перебранкахъ между собою кипѣтились и шумѣли какъ грязевыя сопки. Къ счастію для народа, евангеліе было у него на отечественномъ уже языкѣ. Правовѣріе вскорѣ сдѣлалось придворнымъ богословіемъ; уже въ 1534-мъ году Себастьянъ Франкъ жалуется въ предисловіи къ своей „Книгѣ міра“: „Прежде и среди папства было гораздо „вольнѣе карать пороки государей и вельможъ; теперь же все должно быть „вытянуто по царедворской стрункѣ, а не то,—сочтется возмущеніемъ. Гос-„поди, умилосердись надъ нами!“

Это было въ тѣсной связи съ извѣстной узкостью и съ самоограниченіемъ Лютерова характера. Не обладая организаторскимъ талантомъ, онъ

---

* То-есть отнимали у нихъ всю собственную, личную жизнь, всю человѣческую индивидуальность.

отшатнулся отъ политическаго движенія, охватившаго народъ и не удавшагося по той главнымъ образомъ причинѣ, что Лютеръ отъ него уклонился. Лежи у юнаго Карла V-го сердце къ Германіи и къ тогдашней жаждѣ свободы, то ему стоило только опереться на среднее сословіе, чтобы придать имперіи и могущество, и единство; вмѣсто этого онъ захотѣлъ править міромъ на свой ладъ дипломатическою хитростью, пока наконецъ въ одиночествѣ испанскаго монастыря не довелось ему испытать на дѣлѣ, что онъ не смогъ даже совершенно уровнять въ ходѣ и двухъ разныхъ часовъ. Лютеръ видѣлъ въ предержащей власти служительницу божію, поставленную для соблюденія порядка и мира; только она не должна являться оборотнемъ на пагубу землѣ и народу; этого надобно ей беречись. Онъ не хотѣлъ чтобы Евангелію помогали силою; только словомъ надлежало ему покорять сердца и побѣждать міръ: когда Зикингенъ и Гуттенъ предложили ему мечи свои, онъ отъ нихъ отказался, и попытка рыцарства преобразовать Германію рѣшительно не удалась. Но положеніе бѣднаго народа было крайне тяжко, и онъ не даромъ принималъ Евангеліе за благовѣстіе свободы и братства между людьми, которые всѣ равно дѣти божіи и постоютъ одинъ другого. Лютеръ это чувствовалъ. Онъ увѣщевалъ государей крѣпко держать право въ рукѣ своей, но говорилъ что разумъ остается главнымъ хозяиномъ надъ всѣми возможными правами, такъ что любовь и естественное право стоятъ тѣмъ не менѣе превыше всего. Но онъ неуклонно слѣдовалъ своему религіозно-реформаторскому посланству, онъ не чувствовалъ въ себѣ ни влеченія, ни призыва сдѣлаться вмѣстѣ и политическимъ освободителемъ своего народа; онъ требовалъ блюсти мѣру въ спокойномъ развитіи. * Онъ видѣлъ, что его собственное дѣло подвергается опасности, такъ-какъ съ враждебной стороны именно ему приписывали всѣ тогдашнія неурядицы и безчинства; а потому онъ хотѣлъ предоставить дальнѣйшій ходъ дѣла времени, которое, опираясь на нравственную свободу и на евангельское образованіе, исподоволь разовьетъ сѣмена новыхъ житейскихъ порядковъ. Послѣдовала кровавая реакція, и съ этихъ поръ онъ началъ проповѣдовать терпѣливую христіанскую покорность и сталъ заодно съ государями, которые, приступая къ реформаціи, отобраніемъ въ казну духовныхъ имуществъ и сопротивленіемъ императору, увеличивали собственную свою власть и силу. Какъ бы въ насмѣшку надъ свободой совѣсти, всѣ подданные обязывались теперь слѣдовать вѣроисповѣданію государя. Когда Георгъ Вулленвеберъ въ Любекѣ именемъ германскаго средняго сословія поднялъ было знамя свободы, онъ палъ жертвою своихъ благородныхъ стремленій, которыя точно такъ же не удались въ своей одиночности, какъ прежде отдѣльныя попытки рыцарей и крестьянъ. Верховная справа государей, дѣйствовавшая уже не въ средневѣковомъ духѣ дружинныхъ воеводъ, а посредствомъ прошедшихъ школу чиновниковъ, и раздробъ имперіи на множество мелкихъ владѣній, прочно водворились этимъ на цѣлыя столѣтія.

---

* Immer langsam voran, immer langsam voran,
Damit auch der Deutsche nachfolgen kann!

то-есть: Полегоньку впередъ, потихоньку впередъ,
Чтобъ за вами поспѣлъ и нѣмецкій народъ!

Иначе сложились дѣла въ Швейцаріи. Реформація не нуждалась тамъ въ такомъ могучемъ верховодцѣ какъ Лютеръ; она скорѣе была дѣломъ народной общины, и гражданская свобода пошла обруку съ церковною. Когда проникъ туда торгъ индульгенціями, въ лицѣ Цвингли противусталъ ему не монахъ, а ученикъ Платона и Стои. Въ Богѣ видѣлъ онъ и верховное добро, и верховную благость; Богъ свидѣтельствуетъ о себѣ въ человѣкѣ и раскрывается ему въ мірѣ видимомъ; онъ хочетъ, чтобы человѣкъ услаждался имъ въ этомъ мірѣ, но чтобы онъ въ то же время исполнялъ его волю и расширялъ его царствіе. Бога должно прославлять тѣмъ, чтобы и внѣшнюю жизнь строить по христіанскимъ началамъ. Цвингли отличался болѣе яснымъ разсудкомъ, нежели мистическою глубиной. Первосвященникомъ, путеуказателемъ и вождемъ къ вѣчному блаженству былъ для него не клиръ, а Іисусъ Христосъ; всѣ люди должны быть братья между собою, и братья въ то же время Христу. Онъ отмѣнилъ обряды, возношеніе даровъ, иконослуженіе, и снова придалъ Церкви строй общины вѣрныхъ. Онъ хотѣлъ преобразовать весь швейцарскій союзъ, перенесть центръ тяжести его изъ лѣсныхъ кантоновъ въ Бернъ и Цюрихъ: сильнѣйшіе, всегда дѣлавшіе больше путнаго, должны были идти впереди и поддерживать общее единство; религіозной и гражданской свободы надлежало добиться для всего родного края. Для этого Цвингли жилъ, изъ-за этого онъ умеръ геройской смертью, * и идея его все-таки осуществилась.

Нѣмецкая реформація распространилась по сѣверу Европы; въ союзѣ съ ней Густавъ Ваза утвердилъ въ Швеціи королевскую власть на національныхъ основахъ, а Густавъ Адольфъ временно возвелъ свое отечество на такую же высоту, какъ нѣкогда Эпаминондъ и Пелопидъ въ древней Греціи поставили Ѳивы во главѣ Эллиновъ. Въ Англіи Генрихъ VIII разорвалъ связи съ Римомъ изъ-за пары прекрасныхъ глазъ и изъ-за того, чтобъ самому быть папой въ своемъ королевствѣ; онъ сохранилъ при этомъ епископальное устройство и мало измѣнилъ догматъ, но строго предписалъ и такъ же кроваво провелъ свои новшества, какъ впослѣдствіи католическая преемница его, Марія, гнала и преслѣдовала протестантовъ.

Въ Италіи дѣла на короткое время приняли такой видъ, какъ будто бы, благодаря усиліямъ просвѣщенныхъ и благочестивыхъ людей того и другого пола, реформація тамъ примется, а между тѣмъ церковный расколъ будетъ обойденъ. Но серьёзно-строгіе папы, заступившіе мѣсто свѣтски-настроенныхъ, любившихъ искусство и чувственный разгулъ, Медичей, постарались прежде всего о томъ, чтобы не только что спасти, но еще и усилить свое главенство и священновластіе, чтобы отмѣну самыхъ вопіющихъ злоупотребленій, реформу клира и дисциплины, совершить не въ гуманистическомъ духѣ Италіи, а въ мрачно-политическомъ испанскомъ характерѣ, не путемъ разумныхъ убѣжденій, а посредствомъ судовъ надъ еретиками и костровъ. Только вслѣдствіе германскаго движенія христіанскіе элементы Италіи, въ виду пробудившагося опять античнаго образованія, опамятовались, образумились,

* Отважно сражаясь противъ католическихъ кантоновъ, онъ былъ убитъ подъ Каппелемъ и растерзанъ побѣдителями на части, въ 1531-мъ году.

энергически сосредоточили и поддержали свою силу. Вѣдь признается же и самъ Беллярминъ (одинъ изъ ученѣйшихъ и даровитѣйшихъ католическихъ богослововъ 16-го вѣка), что до реформаціи не было у католиковъ ни строгости въ духовныхъ судахъ, ни сдержанности въ нравахъ, ни благоговѣйнаго страха передъ святынею, ни учености, словомъ сказать—ни какого почти признака вѣры. Зоркіе политики, вродѣ напримѣръ Макіавелли, сознавали что папство не совмѣстимо съ единствомъ и свободой родной земли, а самъ онъ прямо совѣтовалъ вырвать изъ раны смертоносное желѣзо; но большинство все-таки видѣло въ дальнѣйшей поддержкѣ іерархіи ручательство за вліяніе Рима на Европу, за блескъ итальянскаго могущества. Вмѣсто того чтобъ выдвинуть впередъ тѣ начала, которыя остались у католиковъ общими съ протестантизмомъ, и потомъ уже войдти въ полюбовную сдѣлку насчетъ спорныхъ статей, Тридентинскій соборъ рѣзко выдѣлилъ чисто-католическіе элементы и заключивъ папскую власть и догматы римской Церкви въ незыблемыя формулы, воздвигъ изъ нихъ цѣлую твердыню противъ личной свободы духа, противъ всякихъ разновидностей умственнаго образованія.

Въ Испаніи пламенная ревность къ христіанской вѣрѣ успѣла въ войнѣ съ Маврами только къ концу 15-го вѣка покорить себѣ весь родной край; этимъ и поддерживался тамъ долѣе чѣмъ гдѣ-нибудь романтическій духъ крестовыхъ походовъ съ его религіознымъ восторгомъ, съ его страстью къ ратнымъ и любовнымъ похожденіямъ. Такимъ образомъ подготовлена была почва для Игнатія Лойолы (1491—1556): раненный въ бою, перешелъ онъ отъ свѣтскаго рыцарства къ духовному и рѣшился со всѣмъ пыломъ изувѣра учредить для обращенія язычниковъ въ новооткрытой Америкѣ такое же воинственное братство, какое описано въ романахъ Амадиса. Онъ умерщвлялъ свою плоть, совершилъ странствіе въ Іерусалимъ, прилежно учился въ Парижѣ, чтобы подготовиться къ своему призванію, и тамъ уже заранѣе набиралъ сочувственныхъ ему людей. Тутъ присоединился къ нему умный, разсудительный, знакомый со свѣтомъ Лайнесъ, и въ виду успѣховъ нѣмецкой реформаціи они сообразили, что теперь не столько слѣдуетъ помышлять о распространеніи католицизма между дикарей, сколько о поддержкѣ и возстановленіи его въ Европѣ. Они отправились въ Римъ и отдали себя папѣ въ полное распоряженіе. Только ему одному долженъ былъ подчиняться іезуитскій генералъ, который разсылаетъ приказы изъ Рима въ разныя церковныя провинціи къ провинціаламъ, или начальникамъ христовой рати. Составляющіе ее воины должны отказаться отъ всякой собственной воли, должны быть послушной палкою въ держащей ихъ рукѣ и безпрекословно выполнять все что̀ угодно послѣдней: къ начальствующимъ надъ нимъ лицамъ человѣкъ долженъ относиться какъ дерево или какъ бездыханный трупъ. Такъ силенъ былъ отпоръ, какимъ романская реакція отозвалась на личную свободу германства и новаго времени. Ни кто однакожь не обязанъ брать на̀ душу смертный грѣхъ, развѣ только начальникъ потребуетъ этого во имя Іисуса или для испытанія покорности: стало-быть цѣль освящаетъ средства, и все это во славу божію! Отрѣшенный отъ узъ отечества и семьи, орденъ многостороннѣе всѣхъ другихъ вошелъ во всѣ житейскія отношенія съ глубокимъ знаніемъ свѣта; здѣсь выступалъ іезуитъ народнымъ ораторомъ, тамъ—сговорчивымъ, мягкосердечнымъ духовникомъ знатныхъ особъ, здѣсь

ухаживалъ онъ за больными, тамъ дѣйствовалъ какъ учитель и воспитатель. Не разбирая сословій, старались образовать для ордена какъ можно болѣе даровитыхъ отроковъ и юношей, окружали ихъ цѣлою системой постояннаго шпіонства, чтобы подмѣчать ихъ наклонности и способности, и, смотря по послѣднимъ, каждому назначать особое поле дѣйствій. Іезуиты поняли, что будущность принадлежитъ тому, у кого въ рукахъ молодое поколѣніе, и для этого стали учреждать школы, гдѣ руководили научными занятіями, обучали древнимъ языкамъ, и хотя конечно не вели къ свободному изслѣдованію, къ философскому и историческому пониманію, но дѣйствительно сообщали бездну свѣдѣній и доставляли ученикамъ съ формальной стороны большую находчивость и остроумную ловкость рѣчи. Церковь одна слыла у нихъ вѣчнымъ учрежденіемъ, государство же считалось измѣнчивымъ и случайнымъ; поэтому-то и могли они нынче пособлять какому-нибудь деспоту, вродѣ Филиппа II-го, а завтра, если было нужно, защищать цареубійство и восторгаться народнымъ самодержавіемъ. Не было даже необходимости носить орденскую одежду и постоянно ходить опустивъ голову и потупивъ съ пріятной миною глаза; іезуитъ воленъ дѣйствовать во всякомъ платьѣ, сотрудники и духовные сродники ордена могутъ приносить ему пользу помимо всякихъ обѣтовъ и постригъ. Мораль, благодаря разнымъ ухищреніямъ и мысленнымъ оговоркамъ, была доведена до крайней распущенности. При безконечно-разнообразной и неустанной дѣятельности, орденъ долженъ былъ держать въ своихъ рукахъ всѣ нити, по которымъ ходятъ народы и ихъ властители, и вообще управлять людьми, какъ проволочными куклами. Все должно быть навсегда подчинено церковной власти, все состоять подъ опекой Рима и приносить ему хорошій доходъ.

Противъ іезуитизма, противъ книжной цензуры и инквизиціи протестантизмъ, чтобы ему удержаться, нуждался въ крѣпче стянутой организаціи, и нашелъ ее въ Кальвинѣ. Онъ выступилъ въ Женевѣ подобно древнеримскому цензору, и если Лютеръ выдержалъ борьбу со внутреннимъ міромъ, то Кальвинъ рѣшительно повелъ ее на внѣшній міръ. Твердый, строгій въ помыслахъ и въ волѣ, онъ въ своемъ „Наставленіи къ христіанской вѣрѣ" изложилъ реформаторское ученіе съ такою же послѣдовательностью, съ какою преобразовалъ и Церковь, основываясь на коренномъ началѣ общины. Ясная опредѣленность, сжатая сила мѣткихъ его положеній стала для письменнаго языка Французовъ такимъ же образцомъ, какимъ Лютерова верхненѣмецкая рѣчь явилась для Германіи. Тѣ реформаторскія идеи, которыя били у Лютера и Цвингли съ такимъ первобытнымъ обиліемъ и свѣжестью изъ сердечной глубины, всѣ принялъ въ себя этотъ молодой юристъ и провелъ съ практическимъ смысломъ и съ талантомъ формы, сродными романскому племени. Безоглядно вѣрный своей системѣ, изъ всемогущества и всевѣдѣнія божіихъ выводилъ онъ какъ необходимое слѣдствіе, что люди по верховному предопредѣленію или предъизбранью заранѣе создаются для зла и гибели или для спасенія и блаженства; но отнюдь не принималъ въ соображеніе того, что это исключаетъ вѣдь всякую возможность лично-нравственной работы надъ собственнымъ своимъ *я* и надъ другими людьми; а напротивъ, одинаково послѣдовательный въ выдержкѣ убѣжденія, что христіанство хочетъ прежде всего нравственной чистоты, онъ обязывалъ тою же строгостью нравовъ, тѣмъ же воздержаніемъ

отъ мірскихъ соблазновъ, какія соблюдалъ самъ, и всѣхъ приверженцевъ своихъ въ жадной къ наслажденіямъ Женевѣ; однажды онъ даже не допустилъ своей общины къ алтарю, находя ее недостойною вкусить Св. Причастія. Кальвинъ былъ вынужденъ бѣжать, но его призвали назадъ какъ необходимаго человѣка, и тогда онъ подчинилъ всю жизнь родного города тяжкой церковной дисциплинѣ, которою именемъ общины завѣдывалъ онъ самъ; все смирялось передъ величіемъ его характера. Формализмомъ своего систематическаго ученія и церковнаго устройства онъ гораздо болѣе Нѣмцевъ оставался на римской почвѣ, но съ тѣмъ вмѣстѣ отдѣлился отъ прежней Церкви гораздо рѣзче и безпощаднѣе, противопоставивъ при этомъ папской власти свободу общины которая сама избираетъ себѣ проповѣдниковъ и управляется черезъ своихъ старшинъ. Въ богослуженіи главнымъ дѣломъ поставилъ онъ духовный элементъ, а потому исключилъ изъ него всю пышную обрядность, всякій соблазнъ чувствъ, всѣ живописныя украшенія, упростивъ составъ его до того, что оно ограничивалось только проповѣдью, пѣніемъ и молитвой. Простыя, выбѣленныя молельни Кальвина являются крайней противоположностью роскошному стилю іезуитскихъ построекъ и наружному его великолѣпію при внутренней нищетѣ. Ветхозавѣтная пророческая ревность, препоясывающаяся иной разъ мечомъ и доходящая подчасъ до самаго мрачнаго изувѣрства, соединялась у Кальвина съ той спартанскою жестокостью, которая во имя свободы и славы цѣлаго нудитъ каждое отдѣльное лицо отказаться отъ всякаго поваднаго приволья; такимъ образомъ онъ превратилъ Женеву въ ѳеократическую республику, въ крѣпкую твердыню вѣры и знанія, въ школу богобоязливой строгости нравовъ, гдѣ воспитывались равнодушные къ наслажденію и готовые на всякую жертву, но зато рѣзкіе люди, которые выступили проповѣдниками реформы во Франціи, которые одушевили народъ въ Нидерландахъ сокрушить въ многолѣтней, упорной, героической борьбѣ испанскій деспотизмъ, которые основали мужественное пуританство, выведшее изъ Евангелія политическія его слѣдствія и создавшее свободное протестантское государство въ Англіи и въ Америкѣ. Смиряясь передъ Богомъ, но опираясь на его же собственное предъизбраніе, были они безстрашны и независимы передъ людьми, — увѣренное въ побѣдѣ и всегда готовое на смерть воинство реформаціи противъ іезуитскихъ легіоновъ, ополчившихся за Римъ. Терпкій и строгій стиль, въ какомъ отчеканивались у нихъ черты нравственнаго идеала, лишенъ конечно граціи и пріятности, но онъ былъ необходимъ для подготовленія пріюта свободной красотѣ.

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА И ХОРОВОЕ ПѢНІЕ; СВѢТСКАЯ ПѢСНЯ И ИНСТРУМЕНТЫ.

Средневѣковая музыка состояла на службѣ Церкви и была въ тѣсной связи съ наукою; она расчитывала гармоніи, уряжала ритмы, установила темпъ или тактъ, создала различные тоны и, помимо школьныхъ правилъ, навыкала уже понемногу справляться и съ ухомъ, поняла наконецъ тонъ какъ выраженіе извѣстнаго внутренняго чувства, звукорядъ какъ передачу, изложеніе того или другого душевнаго движенья; но она не обращала ни какого вниманія на народную пѣсню, которая шла обокъ безъискусственно, не переставая прямо изливать въ мелодіи всю душу и измѣнчивыя ея настроенія. Нидерландскіе мастера первые принялись соединять оба элемента; въ многоголосныхъ пѣсняхъ давали они высказываться тому жизнеобщенію, которое является плодомъ встрѣчи разнообразныхъ индивидуальностей, то дѣйствующихъ въ согласіи, заодно, то одна другой перечащихъ, при чемъ одна идетъ обыкновенно впереди, зовя другія за ней слѣдовать, тогда какъ сама она спѣшитъ опять дальше или же поворачиваетъ вдругъ навстрѣчу имъ, пока наконецъ всѣ вмѣстѣ не достигнутъ онѣ цѣли въ полномъ созвучіи. Какъ въ архитектурѣ, такъ и въ музыкѣ мощь цѣлаго преобладала надъ частнымъ, законъ гармоніи опредѣлялъ послѣдованіе тоновъ, и собственно звуковымъ ихъ значеніемъ исчерпывалось тутъ все: слово съ своимъ понятіемъ тонуло въ волнахъ перекрестныхъ, порозняющихся голосовъ; на какомъ-нибудь „Аминѣ" или „Господи помилуй" строились длинныя череды аккордовъ, такъ что собственно говоря тутъ выходили чисто свободные звукоизводы, или просто-сказать поемая, исполняемая человѣческими голосами инструментальная музыка. Въ новую эпоху личныя ощущенія и помыслы начинаютъ видимо освобождаться, и въ художественно выработанномъ пѣніи обращаютъ мелодію въ изображеніе индивидуальнаго задушевнаго чувства, — изображеніе, тѣсно связанное со смысломъ поемыхъ словъ; музыка (то-есть голосъ) излагаетъ этотъ смыслъ, тогда какъ самостоятельная жизнь звуковъ находитъ себѣ особыхъ, нарочитыхъ носителей въ болѣе усовершенствованныхъ теперь инструментахъ, научается слагать мелодіи и сплетать гармоническія вязи мелодій, и при этомъ не только развертываетъ собственное свое существо, но дѣйствуетъ въ то же время заодно и съ пѣніемъ. Крайне поучительно сообразить, что, рядомъ съ первобытнымъ, естественнымъ звукомъ музыки, съ неистощимымъ и никогда не смолкающимъ изливомъ сердца въ народныхъ мелодіяхъ, тысячелѣтній трудъ успѣваетъ наконецъ найдти и настоящія художественныя формы, искомыя чисто изъ-за нихъ самихъ, которыя теперь сами напрашиваются къ фантазіи, да наполнитъ она ихъ одушевительнымъ содержаньемъ. Это прежде всего совершилось на службѣ религіи: подвижныя звуковыя формы эти отвѣчали всеобщей сторонѣ того чувства, которое каждаго охватываетъ въ церкви божіей, какъ бы впрочемъ ни были различны отношенія этого чувства къ особеннымъ житейскимъ опытамъ того или другого; онѣ отвѣчали жаждѣ и стремленію сердца къ безконечному, чаянію того, что́ невыразимо словами и превыше земного міра со всѣми его явленіями. Громадныя храмины соборовъ

надо было наполнить могучими аккордами звуковыхъ массъ, которые парили ввысь какъ группа столпа, окруженнаго тонкими полуколоннами, и переплетались между собой какъ вѣтви и ребра сводовъ. Слово скоро вѣдь проходитъ, замираетъ съ своимъ значеніемъ, и музыка постигла свою вполнѣ особую задачу въ томъ, чтобы изображать движеніе души само въ себѣ, помимо внѣшнихъ и частныхъ его условій,—передавать печаль скорби, ликованіе радости, благочестивое возвышеніе къ Богу въ ихъ непосредственной чистотѣ, и удовлетворять стремленію духа къ безусловному, къ вѣчной истинѣ и свободѣ, не напоминая ни образа предметовъ, ни, неразлучно съ ними, предѣловъ конечности. Въ этомъ смыслѣ можно назвать музыку небеснымъ языкомъ; на немъ-то говорили великіе мастера, къ которымъ мы теперь обращаемся и въ которыхъ по преимуществу раскрылся съ художественной стороны религіозный духъ реформаціонной эпохи.

Въ теченіе перваго ея столѣтія, съ 1450-го по 1550-й годъ, на переднемъ планѣ остаются Нидерландцы. Они обработываютъ миссу (литургію) какъ расчлененное цѣлое, котораго главныя части передаютъ въ своихъ звукахъ основныя настроенія души. Исходной точкою берутъ они при этомъ обыкновенно какую-нибудь извѣстную народную мелодію, изъ которой развиваютъ бездну музыкальныхъ построеній и звукоизводовъ. Въ крупныхъ, главныхъ чертахъ преобладаетъ архитектоническая строгость закона; но фантазія пускается въ такую игру звуковыхъ формъ, которая напоминаетъ кудреватые узоры поздней готики и преизбытокъ арабесковъ ранней поры Возрожденья; тутъ допускаютъ даже странные вычуры вродѣ такихъ гаммъ, которыя можно пѣть и впередъ, и обратно, которыхъ ноты можно перемѣщать какъ камешки въ мозаикѣ или перебрасывать какъ пестрыя стеклышки въ калейдоскопѣ, и которыя, не смотря на то, должны все-таки давать пріятные для слуха и подходящіе ко всему прочему звуковые образы (то-есть звукосочетанья). Подобно тому какъ александрійскіе застольные стишки „Пегницкихъ пастуховъ“ должны были выходить на письмѣ въ формѣ кубка, а любовныя пѣсни — въ видѣ сердца; такъ и ноты писали черною, зеленою, красною краской, смотря по тому, слѣдовало ли имъ выражать грусть, надежду, радость и любовь. Но великіе мастера, конечно, обходили эту пустую игру формъ и поставили себѣ задачею, на основаніи григоріанскаго напѣва и народной мелодіи обработать въ органически-художественное созданіе многоголосность (полифонію) и добытыя подъ руководствомъ гармоніи формы звукоподражанія, фуги и канона. Въ мотеттѣ, то-есть въ музыкальной обдѣлкѣ псалмовъ и особенно потрясающихъ мѣстъ изъ Пророковъ и Евангелій, старались они удовлетворить не только прочувствованному содержанью цѣлаго, но и оттѣнить любое отдѣльное предложеніе, даже любое вѣское слово, присоединяя такимъ образомъ къ архитектоническому строю музыки элементъ пластическихъ или живописныхъ звукообразованій. За тѣмъ и свѣтскую пѣсню принялись обработывать съ добытымъ въ церковной музыкѣ искусствомъ, и если композистъ любилъ подчасъ озадачить слушателей удивительнымъ умѣньемъ провести по разнымъ голосамъ и переплести между собой нѣсколько извѣстныхъ мелодій, но онъ доходилъ и до болѣе изящнаго пріема гармонизовать какой-нибудь выразительный напѣвъ сопровождающими или обрѣивающими его тонами. Великіе теоретики, каковъ

напримѣръ Тинкторисъ, умѣли сочетать старое преданіе съ новыми пріемами искусства.

Іоаннъ Океггемъ, и еще болѣе младшій его современникъ Жокенъ де-Прè (Josquin de Près + 1521), оттого и стоятъ въ музыкѣ на такой же высотѣ, какъ ванъ-Эйкъ и Мемлингъ въ живописи, что заявляютъ силу духа въ полномъ обладаніи техникой и оживляютъ унаслѣдованныя отъ предковъ формы внутреннимъ движеніемъ души; изъ глубины своего собственнаго сердца черпаютъ они скорбь жалобы, ликующую радость, трепетъ благоговѣнія, и въ энергическихъ чертахъ проводятъ полную выраженія мелодію сквозь контрапунктную ткань полифоніи. На это указываетъ и Лютеръ въ своемъ извѣстномъ отзывѣ: „Жокенъ — полный хозяинъ надъ „нотами, онѣ у него дѣлаютъ, что̀ онъ захочетъ; а другіе напротивъ должны дѣлать то, что̀ вздумается нотамъ.“ Съ тѣхъ поръ становятся рѣже тѣ диковинныя исканія и разрѣшенія проблемъ, которыя способны интересовать только одного техника; звуковыя фразы строятся съ болѣе увѣренною въ себѣ силою, съ выдержанною ясностью, и создается музыка, полная благородства и высоты, музыка, сочиняемая мужами для мужей,—такая, какой Платонъ хотѣлъ для своей республики, которая крѣпитъ и поднимаетъ душу. Такъ судитъ Амбросъ, и изъ удивительнаго множества сочиненій плодовитыхъ мастеровъ приводитъ самыя отличныя. Я назову здѣсь только двухъ композиторовъ, Гомберта и Климента (Clemens), которому въ отличіе отъ современнаго ему папы, Климента VII-го, придаютъ обыкновенно прозвище „не папы“ (non papa): обокъ съ церковными сочиненіями, которыхъ полная освященія красота точно такъ же подготовляетъ насъ къ Палестринѣ, какъ изъ какого-нибудь Луки Синьорелли развертываются Микель-Анджело и Рафаэль, оба эти мастера умѣли достичь милѣйшей веселости и въ свѣтскихъ пѣсняхъ, держась того же контрапунктнаго склада въ основаніи. Не равняясь достоинствомъ съ Нидерландцами въ миссахъ и мотеттахъ, французскіе музыканты доводили свой чувственно-свѣжій тонъ до остроумно-бойкаго, даже дерзкаго иногда легкомыслія. соревнуя стихотворцамъ въ смѣлыхъ шуткахъ ихъ поэтизированныхъ анекдотовъ, которые пролагали путь въ гостиныя и ко двору даже и самымъ грязнымъ вещамъ, только принаряженнымъ въ оболочку изящной рѣчи.

Подъ нидерландскимъ вліяніемъ, Англія также выработала въ солидныхъ композиціяхъ музыкальныя формы, для того чтобы наполнять ихъ потомъ прочувствованнымъ содержаніемъ и дѣлать выраженіемъ идеальныхъ сюжетовъ. Такъ поступали Тай и Бёрдъ (Tye и Bird); послѣдній уже энергично выдвигаетъ впередъ чистоту мелодіи, оцвѣчая рисунокъ ея гармоніей. Дбулендъ и Мòрли почуяли вмѣстѣ съ Шекспиромъ милую и трогательную задушевность народныхъ пѣсенъ Англіи и Шотландіи. Наивно-потрясающимъ темамъ ихъ они давали такую прелестную полифоническую отдѣлку, что сквозь художественную игру формъ звучалъ всегда въ новыхъ модуляціяхъ естественный отголосокъ чувства. Наступила новая пора, и образованное общество блестящаго елисаветинскаго времени умѣло уже вполнѣ наслаждаться тѣмъ, что, говоря словами великаго его поэта, музыка и поэзія шли обруку, будто родные братъ съ сестрой.

Въ Германіи еще и до реформаціи менѣе занимались композиціей миссъ нежели церковныхъ гимновъ и свѣтскихъ пѣсенъ; и притомъ такъ, что въ первомъ случаѣ постоянное упрощеніе обусловливалось стремленіемъ религіознаго чувства къ правдивости выраженія, а въ послѣднемъ—желаніемъ ближе примкнуть къ поэтической формѣ. Старозавѣтный пріемъ трехчленнаго дѣленія выразился и въ музыкѣ положеніемъ, противоположеніемъ и посредствующимъ звеномъ, а прирожденный смыслъ народа требовалъ сверхъ-того чистосердечной силы, такъ что даже и свѣтская пѣсня отзывается религіозной важностью. Живымъ свидѣтельствомъ тому такъ-называемый „Лохеймовскій пѣсенникъ", а также пѣсни Финна и Штольцера. Мало этого,—въ Германіи же проявилось первое вліяніе Возрожденія на музыкальное искусство: Конрадъ Цельтесъ первый вызвалъ класть на музыку гораціевскія оды или мѣста изъ Катулла и Виргилія такимъ образомъ, чтобы, при точномъ соблюденіи метра, всѣ четыре голоса произносили въ простыхъ аккордахъ слова и тѣмъ самымъ придавали тексту больше живости. Этимъ путемъ пошелъ между прочимъ такой даровитый музыкантъ, какъ Зенфль, и подобно Исааку и Бруку, пріобрѣлъ попытками въ античномъ стилѣ образовательное подспорье для своихъ собственныхъ нѣмецкихъ работъ, въ числѣ которыхъ есть пѣсни истинно прекрасныя, которыя раздаются еще и нынѣ. Тутъ наступила реформація. Глава и вождь ея, Лютеръ, рядомъ съ богословіемъ особенно превозносилъ музыку, * и почиталъ тѣхъ, кто не трогался ею, за камни и дубьё. Такъ-какъ весь христіанскій людъ призванъ къ священству, то община хотѣла сама, да и была обязана не только что слушать то, что́ пѣлъ стоящій, подобно клиру, внѣ ея и надъ нею пѣвческій хоръ, но и подтягивать ему въ свою очередь:—уста должны были изливать переполняющее душу чувство. Для этого и создалось протестантское общинное пѣніе. Какъ вообще старались возстановить и сохранить строй первобытнаго христіанства, то удержали также и древнецерковныя пѣснопѣнія, но приноровляясь къ нѣмецкому тексту придали напѣвамъ гораздо систематичнѣе равномѣрный, тверже расчлененный складъ, и тѣмъ самымъ выработали существенныя черты ихъ въ болѣе народномъ уже вкусѣ. Бывшія налицо хорошія религіозныя пѣсни включили въ молитвенникъ („книгу пѣснопѣній"); только слова тѣхъ изъ нихъ, которыя были сложены въ честь Маріи Дѣвы, перенесли теперь прямо на Христа. Далѣе, полнымъ мысли свѣтскимъ народнымъ пѣснямъ придавали иногда духовный текстъ. Такъ напримѣръ, вмѣсто: „Инсбру́къ, пришлось тебѣ покинуть! ставили: „О міръ, пришлось тебя покинуть!", вмѣсто: „Иду изъ чужедальнихъ странъ"—„Иду, иду съ высотъ небесныхъ", даже стихъ: „Какъ ярко свѣтится денница!" передѣланъ изъ „Блеститъ глазо̀къ красы-дѣвицы" и т. д. При такомъ единеніи церковнаго съ народнымъ первое, конечно, упрощалось, а второе облагороживалось и освящалось. Мелодія проступала въ крупныхъ чертахъ, выносимая впередъ верхнимъ голосомъ, за которымъ однозвучно или въ аккордъ слѣдовали другіе. Хоралъ пріобрѣлъ такимъ образомъ свой простой и твердый пѣсенный характеръ. Вальтеръ и Зенфль помогали въ этомъ Лютеру. Да-

* Мнѣніе, сложившееся впрочемъ еще со временъ григоріанскаго напѣва. Прим. перев.

лѣе трудился надъ тѣмъ же Озіандеръ. Псалмы были переложены въ нѣмецкія пѣсенныя строфы, и то пѣлись на извѣстныя уже мелодіи, то компонировались вновь, какъ дѣлали между прочимъ и на французскомъ языкѣ Гудимель и Франкъ для гюгенотовъ.

Восторженная сила вѣры тогдашняго времени вызывала при этомъ на свѣтъ и новыя совсѣмъ произведенія. Самъ Лютеръ шелъ тутъ впереди всѣхъ и съ геніальнымъ вдохновеніемъ создалъ и слова и напѣвъ для ратной и побѣдной пѣсни протестантизма: „Твердыня крѣпкая Господь!" (Eine feste Burg ist unser Gott!). Пѣли то, что́ сами испытывали и переживали, — скорбь грѣха и блаженство примиряющаго искупленія. „Къ тебѣ взываю я изъ бѣдствій глубины!" раздавалось изъ устъ Лютера, и на ряду съ этимъ: „Возрадуйтесь всѣ христіане вкупѣ!" „Пришло, пришло спасенье, намъ!" восклицаетъ Сператусъ, „Честь Богу въ вышнихъ одному!" пѣлъ Деціусъ, и пѣсни эти расходились далеко, распространяя евангельское ученіе въ томъ именно видѣ, какъ возродилось оно тогда въ душѣ Нѣмцевъ. Слова и напѣвъ дѣйствовали заодно, дѣйствовали увлекая и потрясая; стремленіе сердецъ сказывалось въ ритмѣ, полномъ движенія, который придавалъ цѣлому характеръ народной пѣсни, вырывающейся прямо изъ восторженной души. Только уже наступившая за тѣмъ пора соломенно-сухого правовѣрія повела хоралы на тотъ вялый и тоскливый ладъ, который равномѣрно вытягиваетъ всѣ слоги и отдѣляетъ каждую строку отъ другой безсмысленными выкрутасами на органѣ; первоначальная мелодія всегда напротивъ представляла нераздѣльное и полное энергіи цѣлое. Простой ходъ ея могли потомъ сопровождать полифонически и обученные уже пѣвцы. Лютеръ не могъ нарадоваться тому, какъ „естественная музыка изощряется и полируется искусствомъ"; ни въ чемъ, говорилъ онъ, не явна для насъ въ такой степени премудрость божія, какъ въ этомъ дивномъ его дѣлѣ: одинъ голосъ затягиваетъ какой-нибудь простой напѣвъ, за нимъ слышатся потомъ еще три, четыре, или больше голоса, какъ бы ликуя и играя вокругъ перваго, чудно изукрашая все одинъ и тотъ же мотивъ на разные лады, обходя его въ плясовомъ небесномъ хороводѣ, привѣтно встрѣчаясь, милуясь и обнимаясь дружески. Живую связь между народнымъ и искусственнымъ пѣніемъ преимущественно поддерживалъ Іоаннъ Эккардъ въ своихъ праздничныхъ пѣсняхъ; аккомпанирующіе голоса не только что усиливаютъ у него мелодію полнозвучностью аккордовъ, но и выполняютъ еще свои собственные, подходящіе къ ней мотивы, переплетая все это вмѣстѣ въ одну совокупную гармоническую ткань, при чемъ одно и то же содержаніе внутренняго чувства какъ будто бы передается устами разныхъ поколѣній, возрастовъ или темпераментовъ.

Хораломъ же начинала и заканчивала теперь община музыкальное изображеніе евангельскаго разсказа о страданіяхъ, смерти и воскресеніи Христа, которое, по древнему обычаю, оглашало церковь въ теченіе страстной недѣли. Ни одно изъ дѣйствующихъ лицъ не выступаетъ еще самостоятельно; и повѣствованіе историка, и рѣчи Іисуса, Каифы, Пилата, все излагается въ многоголосномъ пѣніи, въ видѣ хора или мотетта. Такъ же точно обработывались и другіе библейскіе разсказы въ Римѣ, подъ руководствомъ Филиппа Нѣри, во второй половинѣ 16-го столѣтія. Отъ его молец-

ной, или „ораторіи", получилъ свое названіе этотъ родъ музыкальной передачи священныхъ исторій; но настоящую выработку дали ему Бахъ и Гендель послѣ того какъ драматическая музыка дошла уже до искусства развертывать личное чувство и обрисовывать характеры.

Напередъ древнецерковный средневѣковой распѣвъ нашелъ въ предѣлахъ католичества свое окончательное художественное завершеніе благодаря Вилларту и Габріэли, Орланду Лассо и Палестринѣ.

Относительно контрапункта * Италія отстала отъ Нидерландовъ. Индивидуализмъ Возрожденія зашевелился теперь въ музыкѣ и здѣсь, и она предпочтительно примкнула къ искусственной (не къ народной) поэзіи. Какъ въ строфѣ послѣдней идутъ одно за другимъ положеніе, противоположеніе и посредствующее ихъ звено, связываясь между собою риомою, такъ и музыка искала архитектонической симметріи больше въ мелодической послѣдственности, нежели въ гармоническомъ созвучіи разныхъ тоновъ. Рядомъ съ такъ-называемыми фротоллами и виллозами или виллотами (то-есть площадными и подгородными пѣснями), въ которыхъ развивалось контрапунктно даже и веселье простыхъ ландскнехтовъ, выступилъ въ видѣ пѣнія образованныхъ классовъ мадригалъ, котораго имя (мандріале отъ мандра, стадо) указываетъ на пастушескую поэзію, но который вскорѣ вышелъ маленькимъ длинностро чнымъ стихотвореніемъ, заключающимъ въ себѣ, подобно сонету, тѣсную связь чувства съ размышленіемъ. Благородное сердце должно было высказывать въ немъ теплоту свою со всей чинной мѣрою образованія. Мадригалы пѣлись въ четыре голоса съ аккомпаниментомъ лютни; гармонія отдавалась здѣсь на службу мелодіи.

Какъ Венеціанцы скоро переняли у ванъ-Эйка масляную живопись и развитіемъ ея угодили какъ не льзя больше своей наклонности къ яркимъ краскамъ, такъ точно вызвали они къ себѣ Нидерландца Адріана Вилларта, и онъ развернулъ передъ ними чудеса звукооттѣнковъ, музыкальнаго колорита, въ эффектной противопостановкѣ хоровыхъ массъ и въ роскошно звенящихъ инструментахъ. Въ качествѣ торговаго города, Венеція стоитъ на перепутьи между Востокомъ и Западомъ; въ архитектурѣ ея мы видѣли блистательный сплавъ византійскихъ и мавританскихъ вліяній съ формами готики и Возрожденія; живописная композиція сохранила тамъ простоту антика и древнехристіанской эпохи, но полнота индивидуальной жизни, къ которой обратились Нидерландцы, повела здѣсь къ картинамъ, изображающимъ житейское раздолье и наслажденіе; знатные Венеціанцы подступаютъ къ самой Богоматери въ праздничномъ убранствѣ, а она сидитъ на престолѣ какъ торжествующая Венеція, возвышаясь надъ царями Востока, благоговѣйно сносящими сокровища своихъ странъ къ ногамъ ея. Такъ точно и многоголосная музыка Нидерландцевъ послужила теперь къ тому, чтобы въ великолѣпныхъ торжествахъ республики руководить, поддерживать праздничное настроеніе и вмѣстѣ придавать ему религіозное освященье. Виллартъ позабылъ здѣсь чрезмѣрную искусственность, до которой она доходила на его родинѣ; онъ

---

* Контрапунктомъ называется искусство подбирать къ одному голосу многіе другіе и приводить ихъ въ правильное сочетаніе, въ особенности же замѣнять по мѣрѣ надобности одни голоса другими, низшіе напримѣръ высшими, все это безъ всякаго ущерба для общей гармоніи.

устремился къ понятному и ясному, къ охватывающему и потрясающему; онъ слыветъ представителемъ того богатаго стиля, какого требовали великолѣпная площадь и храмъ св. Марка, весь блистающій мраморомъ и золотомъ; устроенныя въ послѣднемъ двѣ пѣвческія трибуны (или порусски—два клироса) прямо повели къ противупостановкѣ двухъ хоровъ, которые своей борьбой и чередовкою, а также и одновременнымъ, совокупнымъ дѣйствіемъ, достигали бы въ гармоническихъ тонахъ звуковъ такого же эффекта, какой итальянскіе зодчіе эпохи Возрожденья производили соотношеніями строевыхъ массъ. Фугообразное развитіе небольшой группы нотъ середи богатой плетеницы голосовъ у Нидерландцевъ Амбросъ уподобляетъ органическому развитію готики, которая изъ основного плана столпа выводитъ весь расчлененный составъ его и всю сѣть потолочныхъ сводовъ. „Золотымъ напиткомъ" прозвали виллартовы композиціи; онъ придалъ свой особый пошибъ даже мадригалу, и жалѣлъ, что ему приходится умереть тогда, какъ онъ только что еще начинаетъ жить. Дѣло его продолжалъ Іоаннъ Габріэли, и не даромъ славили его Тиціаномъ музыки, въ то время какъ Палестрина чистымъ благородствомъ формъ напоминаетъ Рафаэля. Проске говоритъ объ немъ: „Болѣе „всѣхъ своихъ предшественниковъ обладалъ онъ искусствомъ пластическаго „построенія изъ великолѣпныхъ звуковыхъ массъ; многоголосные, разнообразно-расчлененные хоры онъ умѣлъ ставить во взаимную связь другъ съ „другомъ и возводить все къ новымъ и высшимъ эффектамъ. Но какъ ни „великолѣпны сами по себѣ эти эффекты, они отнюдь не ограничиваются „однимъ суетнымъ возбужденіемъ чувственной природы; великолѣпіе ихъ— „какъ бы кровное достояніе горделивой царицы морей—не исключаетъ той „высокой важности религіознаго достоинства и одушевленья, которая была „свойственна и политическому строю Венеціи, и образу мыслей и чувствъ „ея народа". Амбросъ, въ добавокъ къ этому, замѣчаетъ, что полный образъ волшебно-чарующаго города представетъ намъ только тогда, когда вмѣстѣ съ мраморными дворцами Ломбарди и Сансовино, съ картинами Беллини и Джорджоне, мы мысленно соединимъ ту музыку, которою они оглашались, въ которой они какъ будто бы сами собой высказывались, которой звуки были, пожалуй, тончайшимъ ароматомъ, какой испускала отъ себя великая каменная нимфа Адріатики.—Подобно Рубенсу и ванъ-Дейку, образовался въ Венеціи и Нѣмецъ Гансъ Лео Гаслеръ, который перекинулъ мостъ между задушевностью нѣмецкой пѣсни и блистательно-богатымъ развитіемъ многоголосной композиціи въ художественныхъ ея формахъ; онъ также съ цѣлою толпою сверстниковъ служитъ переходнымъ звеномъ между Лютеромъ и Генделемъ.

Въ самихъ Нидерландахъ вершины искусства церковной музыки достигъ Роланъ де-Латтръ, слывущій обыкновенно Орландомъ Лассо (1520 — 94). Для образованія себя онъ путешествовалъ по Италіи, Англіи и Франціи, потомъ трудился на родинѣ, а съ 1562-го года управлялъ капеллой герцога Альберта V-го въ Мюнхенѣ. Ille hic est Lassus lassum qui recreat orbem, * говоритъ объ немъ извѣстный стихъ. Съ такимъ же воспріимчивымъ

* То-есть: «Здѣсь тотъ Лассъ, который ободряетъ утомленный міръ»: но тутъ непередаваема игра словъ, основанная на томъ, что латинизованное имя музыканта, Лассусъ, значитъ вмѣстѣ—утомленный.

геніемъ какъ Гольбейнъ усвоилъ онъ себѣ все лучшее изчужи, но остался при этомъ существенно вѣренъ самому себѣ и родному, отечественному складу; глубина и сила — неотъемлемая его собственность, тогда какъ Итальянцы первые мастера на свѣтлую грацію. Онъ укрѣпляетъ душу и возноситъ ее къ небесамъ. Первымъ дѣломъ для него всегда выразить то настроеніе, которое лежитъ въ основѣ какихъ бы то ни было словъ, библейскаго ли текста, итальянскаго ли мадригала, или пѣсни нѣмецкаго ратника, — все равно; развернуть царящее въ нихъ коренное чувство, — вотъ цѣль того контрапунктнаго искусства, которымъ тема разработывается во всѣ стороны. Онъ декламируетъ свой текстъ, сущность дѣла предпоставляетъ своему ощущенью, подобно эпику пронизываетъ онъ сюжетъ своимъ чувствомъ и самъ въ немъ какъ бы совершенно растворяется. Такая объективность дѣлаетъ его завершителемъ того, чтó было начато еще Средними Вѣками, тогда какъ, съ другой стороны, субъективное чувство скорби грѣха, волновавшее эпоху реформаціи, изливается благороднѣйшимъ образомъ въ его покаянныхъ псалмахъ, гдѣ искусство потрясаетъ душу съ удивительною силою, ободряетъ ее возвышеннѣйшимъ утѣшеніемъ, и въ своихъ гармоніяхъ порождаетъ изъ борьбы и напасти блаженство примиренія, истинно очаровательное красотой.

Въ то же самое время достигла высшаго своего цвѣта и итальянская церковная музыка въ лицѣ Джованни Пьерлуиджи Палестрины, прозваннаго такъ по имени родного его города, древней Пренесты, тогда какъ его фамилія, Санте, столь же близко подходитъ къ Санти, сколько формальная грація и даже пожалуй чистота его мелодій и гармоній напоминаютъ славнѣйшаго носителя этого имени, напоминаютъ тотъ чудесный ритмъ рафаэлевскихъ линій, въ миломъ благородствѣ котораго сквозитъ вся чарующая плѣнительность истинно-высокой души. Но для того чтобы назваться Рафаэлемъ музыки, Пьерлуиджи надлежало бы еще быть и Моцартомъ;такъ-какъ въ великомъ живописцѣ дружелюбно встрѣтились и сопрониклись между собой двѣ міровыя эпохи, взоръ его раскрылся на все великолѣпіе земли, вкусъ очистился нагляднымъ созерцаніемъ античной пластики, и благодаря именно этому онъ довелъ сердечный идеалъ Среднихъ Вѣковъ до живописнаго совершенства. Палестрина же, подобно Фіэзоле, все еще паритъ только въ небесныхъ пространствахъ. Но въ исторіи музыки была та своеобразная черта, что техническимъ мастерствомъ, какого не нашелъ передъ собой налицо Фіэзоле по своей части, Палестрина превосходно воспользовался по своей, постоянно его улучшая и очищая, какъ средство для своей художнической цѣли, для возвышенія души въ горняя, для передачи движеній религіознаго чувства въ его всеобщемъ существѣ, помимо всѣхъ конечныхъ особенностей и отношеній. Въ Римъ какъ нарочно собрались тогда художники всѣхъ странъ; изъ нихъ особенно выдавались Итальянецъ Фесста, цѣломудренный и нѣжный какъ живописецъ умбрійской школы, Испанецъ Моралесъ полный строгой высоты, Нидерландецъ Аркадельтъ, отличавшійся необыкновенной жизненною силой, и Французъ Гудимель, очаровательный кроткой ясностью своей композиціи; но сколько ни произвели они прекраснаго, среди массы музыкальныхъ композиторовъ и среди огромнаго большинства слушателей все-таки взяла верхъ страсть къ вычурамъ, къ

искусственнымъ продѣлкамъ, и миссы, прозывавшіяся „Красными носами" или „Поцалуй меня, дружочекъ!" по тѣмъ застольнымъ или любовнымъ пѣснямъ, которыя служили имъ темою, слишкомъ явно доказывали omірченіе церковной музыки, просто потѣшавшейся святынею. Когда же католицизмъ потомъ образумился, отмѣнилъ разныя злоупотребленія и воротился къ строгому чину, то на Тридентинскомъ соборѣ заявлено было мнѣніе, что изъ Церкви слѣдуетъ совершенно изгнать фигурный родъ и сохранить въ ней только древніе простые григоріанскіе напѣвы. Любители художественной музыки настояли однакоже на томъ, чтобы испытать, не льзя ли и въ многоголосныхъ гармоніяхъ сдѣлать слышными слова текста и мелодически выразить задушевное его содержаніе; когда вызвали на это Палестрину, и онъ удовлетворительно рѣшилъ вапросъ, то для Церкви не только были спасены средневѣковые пріемы искусства, но притомъ еще и разработаны изящнѣйшимъ образомъ.

Палестрина родился въ 1514-мъ году. Отъ капельмейстерской должности въ родномъ своемъ городѣ онъ въ 1551-мъ вызванъ былъ въ Римъ къ Петровской церкви, но такъ-какъ онъ былъ женатъ, то, всилу новыхъ строгостей въ церковномъ порядкѣ, удаленъ отъ этого мѣста, однакожь оставленъ папою въ званіи компониста при его капеллѣ. Кромѣ собственно-художническаго творчества онъ принесъ много пользы обширною учебною дѣятельностью, и умеръ доживъ до глубокой старости и окруженный общимъ почетомъ въ 1594-мъ году. Одинъ молебенъ („Тебе Бога хвалимъ"), сочиненный Фестою, и такъ-называемыя „Импроперіи" самого Палестрины *, заронили въ него мысль создать миссу, прозванную по имени папы Маркелла, при первомъ исполненіи которой Пій IV выразился такъ: Здѣсь, въ земномъ Іерусалимѣ, художникъ, по имени Іоаннъ, даетъ намъ ощутить то пѣніе, которое въ небесномъ Іерусалимѣ слышалъ нѣкогда въ пророческомъ восторгѣ Іоаннъ апостолъ. И не даромъ прибавляетъ къ этому Баини: когда звуки миссы впервые огласили Сикстинскую часовню, тогда живопись потолка и стѣнъ (работа Перуджино, Луки Синьіорелли, Микель-Анджело) привѣтствовала музыку, какъ родную сестру свою. Вскорѣ послѣ пришлось Палестринѣ оплакивать потерю жены, и онъ компонировалъ псаломъ, въ которомъ Іудеи слезно вспоминаютъ о Сіонѣ при водахъ вавилонскихъ и вѣшаютъ свои арфы по вётламъ. Впослѣдствіи самъ онъ нашелъ утѣшеніе въ мотеттахъ изъ Пѣсни Пѣсней, возводя земную любовь до небесной чистоты и просвѣтляя терпкія мысли о смерти упованіемъ на жизнь вѣчную. Стиль Палестрины съ цѣломудренной своей важностью полносиленъ и полноцѣненъ для всѣхъ временъ, потомучто выражаетъ собой ту общую суть религіознаго чувства, которая стоитъ выше всякихъ вѣроисповѣдныхъ формулъ. Взявъ для себя исходною основой григоріанскій церковный напѣвъ, онъ разработалъ его ходы и мотивы съ такой же всесторонней художественностью, съ какою впослѣдствіи Себастьянъ Бахъ разработалъ протестантскій хоралъ. Безъ инструментальнаго аккомпанимента человѣческіе голоса передаютъ здѣсь

* Импроперіями, то-есть Перекорами, назвалъ онъ положенныя имъ на музыку библейскія слова, въ которыхъ Господь спрашиваетъ избранный народъ свой, что онъ сдѣлалъ ему худого, не велъ ли онъ его напротивъ всегда путемъ благодати? послѣ чего народъ слезно молитъ Всевышняго о милосердіи.

тончайшій ароматъ духовныхъ ощущеній, подобно мелодическимъ свѣтовымъ волнамъ стремятся они сплошнымъ рядомъ къ одной общей цѣли. Ни одинъ музыкантъ—такъ думаетъ между прочимъ и Тибо́—не выражалъ блаженнаго спокойствія благороднѣе и яснѣе Палестрины. Тутъ нѣтъ ни чего приторно-нѣжнаго, ни чего насильственнаго или страстнаго; достоинство сюжета царитъ, преобладаетъ въ строѣ цѣлаго, изъ котораго ни частности не выдаются особымъ аффектомъ или эффектностью, ни субъективность художника не заявляетъ себя силою личныхъ порывовъ и черезчуръ сантиментальныхъ выходокъ. Море чистаго яснаго благозвучія, объемля своими струями все, раскрываетъ намъ царство любви божіей, въ которой все человѣческое находитъ себѣ мирную пристань. Грегоріо Аллегри, одинъ изъ питомцевъ послѣднихъ лѣтъ жизни Палестрины, теплотою чувства всѣхъ ближе подошелъ къ учителю въ своемъ знаменитомъ „Мизерере" (то-есть музыкѣ на псаломъ: Господи, да не яростію твоею!), и не даромъ это произведеніе, равно какъ и композиціи младшаго сверстника его, Баи, выполняются до сихъ поръ въ Сикстинской часовнѣ и каждый разъ вновь оказываютъ свое потрясающее и освящающее дѣйствіе на сердца слушателей.

Въ эпоху перехода отъ средневѣковья къ новому времени усовершенствованы музыкальные инструменты. Если прежніе странствующіе потѣшники только играли на своихъ гудкахъ и дудкахъ мелодіи плясовыхъ и народныхъ пѣсень, замѣняя этимъ пѣніе, то напротивъ того струнные инструменты, и преимущественно лютня, употреблялись главнымъ образомъ для аккомпанимента человѣческому голосу. Постройку органа усовершенствовали собственно для Церкви, и могучій этотъ инструментъ сначала только руководилъ пѣніемъ общины, пока дошлые мастера органной игры на стали употреблять его для исполненія фугообразныхъ многоголосныхъ композицій. Струнные инструменты, ударяемые посредствомъ клавишъ, сдѣлались тогда носителями домашней, комнатной музыки, а флейты и рога, трубы и литавры усиливали своей звонкостью человѣческіе голоса, обыкновенно при торжественныхъ случаяхъ, и всего чаще въ Венеціи. Верхняя Италія довела выдѣлку скрипокъ до высшей степени совершенства. И вотъ, постепенно завелся обычай предпосылать пѣнію прелюдію, которая, исполняясь совокупнымъ дѣйствіемъ многихъ инструментовъ вдругъ, была названа симфоніей. Чѣмъ болѣе освобождалась чистая мелодія (то-есть то, что́ пѣли голоса́), тѣмъ болѣе прежнее искусство гармоніи и подражательнаго, фигурнаго и фугированнаго пріемовъ въ музыкѣ переносились на инструменты и разрабатывались собственно для нихъ. Такимъ образомъ и здѣсь въ теченіе двухъ почти вѣковъ подготовлялись тѣ средства и та почва, какія потребны были для отрѣшившейся отъ слова музыки,—этого младшаго, новѣйшаго изъ всѣхъ искусствъ.

БОРЬБА КОРЕННЫХЪ НАЧАЛЪ ВЪ ЛИТЕРАТУРѢ; ЮМОРЪ И САТИРА. РАБЕЛЕ́. СЕРВАНТЕСЪ.

Когда старое и новое время ринутся между собой въ борьбу, когда противоположности рѣшительно разойдутся и однакожь опять сблизятся во враждебной схваткѣ, тогда противорѣчія выступаютъ гласно, и съ шумомъ другъ о друга разбиваются; мимовольно проясняютъ они этимъ атмосферу для побѣдоносно идущаго впередъ духа, и смѣясь возносится онъ надъ всей этой сумятицей, вмѣстѣ и соболѣзнуя и удивляясь тѣмъ странностямъ и причудамъ, до какихъ доходятъ лучшія побужденья человѣчества, когда съ одной стороны слыветъ полноправнымъ только то, что́ совсѣмъ готово уже рухнуть, а съ другой выбиваются на свѣтъ зародыши новизны, обнаруживая еще всю мечтательно-заносчивую неумѣлость. Подобно тому какъ въ Аѳинахъ надъ столкновеніемъ религіозно-поэтической образованности съ другою, основанною чисто на разсудкѣ, парила комика Аристофана и сократова иронія, такъ точно и броженіе 16-го вѣка отразилось со всѣми своими чудовищностями въ Рабелѐ и ясно просвѣтлѣло въ неподражаемомъ юморѣ Сервантеса. Римская Церковь и рыцарство выполнили въ Средніе Вѣка великое призваніе, сослужили важную службу; теперь они уже выродились, и передъ ними заявляетъ юную свою силу среднесословный, гражданскій, реформаторскій духъ. Здѣсь дюжій реалистическій смыслъ хочетъ завладѣть земными благами, вдоволь наѣсться и напиться; а тамъ наука хочетъ усвоить себѣ міръ познаніемъ; здѣсь схоластика не нарадуется въ бездиѣ самыхъ дробныхъ различеній, тамъ гуманистъ совсѣмъ заплутался въ древности, а въ промежуткѣ ихъ народъ сыплетъ своимъ природнымъ остроуміемъ, тѣшится мѣткою издѣвкой. Люди не на шутку борются за высшія нравственныя идеи, а между тѣмъ ихъ такъ и разбираетъ смѣхъ, ихъ такъ и тянетъ во всякое неподобіе. Еще подконецъ 15-го вѣка Себастьянъ Брантъ нагружаетъ свой „Дурацкій корабль" 113-ю сортами глупцовъ; да и корабль-то собственно понадобился ему изъ-за того, что не увезти вѣдь всѣхъ дураковъ ни на телѣгахъ, ни въ каретахъ. Время подкопало всѣ былыя формы вѣжественнаго обычая, всѣ внѣшніе уставы Церкви; оно предоставило необузданную волю природнымъ влеченіямъ, и чѣмъ болѣе послѣднія заносились безъ всякой мѣры, тѣмъ основательнѣе надлежало имъ проучиться за свое дурачество, чтобы познавъ самихъ себя они наконецъ пришли на путь истинной свободы, на путь умѣнья владѣть собою, на путь самоопредѣленія. Вотъ потому-то шутъ, одержимый дурью щегольства, и сидитъ у Бранта весь въ блесткахъ рядомъ съ обтерханымъ скрягою; нищенствующій монахъ продаетъ желающимъ кости валаамовой ослицы, сѣно изъ виѳлеемскихъ яслей и перо изъ крыльевъ Михаила архангела; да и самъ авторъ, какъ одержимый книжной дурью, включилъ себя въ осмѣиваемый имъ міръ: онъ рѣшительно дуетъ въ волынку, пренебрегая арфою, которой тутъ же и совѣтуетъ быть поумѣреннѣй, такъ какъ она ужь слишкомъ гордо и ненасытно гонится за счастьемъ и наслажденіемъ. Сатира его бьетъ на исправленіе людей, и Гейлеръ фонъ-Кайзерсбергъ говорилъ даже проповѣди о „Дурацкомъ кораблѣ", въ которыхъ нѣмецкое

названіе епископовъ „бишофъ" онъ производитъ отъ „бейсшафъ" (овцеѣдъ), потомучто вмѣсто того чтобъ стеречь и пасти овецъ, они поѣдаютъ ихъ какъ псы и волки. Эразмъ написалъ свою „Похвалу глупости", чтобы иронически выставить всю пустошь премудраго будто бы схоластическаго богословія передъ здравымъ человѣческимъ смысломъ. Онъ посылаетъ христіанскихъ догматиковъ противъ (страшнаго тогда) Турка, такъ какъ ни что вѣдь не всилахъ противустать ихъ задору и ловкимъ боевымъ увերткамъ. Не послушаться же папѣ увѣтовъ мудрости, не сложить же съ себя корону и отречься отъ индульгенцій, анаоемъ и богатствъ, чтобъ неусыпно молясь и проповѣдуя, жить какъ апостолы въ нищетѣ и смиренствѣ! Не разстаться же попамъ со всѣми обрядами, и думать только о законѣ любви! Когда предстанутъ они на судъ Христа Іисуса, иной изъ нихъ укажетъ тогда на толстое свое брюхо, иной на свой треухъ, кто высыплетъ сто осьминъ псалмовъ, кто начнетъ высчитывать сколько дней въ жизни онъ ѣлъ постное; но Спаситель, конечно, на все это отзовется, что царство небесное обѣщано имъ не за бормотаніе молитвъ по четкамъ и не за истому себя голодомъ, а за дѣятельную службу любви. — Въ „Тріумфѣ Венеры" Бебеля за колесницей ея впереди всѣхъ идутъ нищенствующіе монахи, а потомъ ужь папа съ кардиналами. Безпокойный и сердитый Мурнеръ въ своемъ „Заклятіи глупцовъ" также направилъ стрѣлы ѣдкой сатиры на духовенство. По впослѣдствіи онъ повернулъ противъ реформаціи и нещадно бичевалъ иконоборскія новшества, порушеніе всѣхъ преградъ, распахнувшее настежь двери грубому невѣжеству, безсмысленное повтореніе пущенныхъ въ ходъ словечекъ: свобода и вѣра; онъ заклиналъ теперь „главнаго лютерскаго дурака" опомниться, а его самого отдѣлывали за это, называя „глупымъ ворчуномъ" (Муррнаръ) и котомъ-мурлыкой. Онъ впрочемъ не ограничивался однимъ духовенствомъ, а включилъ въ свой „мошенническій цехъ" также и ломающихся передъ зеркаломъ бабьихъ прихвостней, горлановъ, готовыхъ на словахъ проглотить пуды желѣза, разводящихъ турусы на колесахъ краснобаевъ, подхлебниковъ, обиралъ, „уходоевъ", напѣвающихъ людямъ что̀ имъ по̀ сердцу и сажающихъ имъ въ уши блохъ, мастеровъ барски обѣщать, а исполненіе считать за низкое, мужицкое только дѣло, „дермотрясовъ" подымающихъ на языкъ всякую что ни есть грязную клевету, подпивалъ, которые какъ гуси готовы всегда выпить съ вами безъ малѣйшей жажды. И если онъ пишетъ насмѣшливую поэму въ честь Лютера, то въ своей „Швиндельсгеймской мельницѣ" не щадитъ зато и служанокъ католическихъ поповъ. Онъ просто ужь ругается тамъ, гдѣ Брантъ мягко порицаетъ; шуткой не избылъ онъ своей собственной задорной сварливости, а только обличилъ ее въ себѣ противъ воли. Я упоминалъ о спорѣ гуманистовъ съ „темными людьми", указывалъ слегка и на то, какъ Гуттенъ обратилъ противъ Рима форму остроумной лукіановской бесѣды. Тутъ разговариваетъ онъ съ пріятелемъ о тамошнемъ житьѣ-бытьѣ, и сопоставляетъ при этомъ цѣлый рядъ троичныхъ явленій. Три вещи, говоритъ онъ, поддерживаютъ важное значенье Рима: папскій санъ, мощи и продажа индульгенцій; три вещи уноситъ съ собой оттуда человѣкъ: поврежденную совѣсть, испорченный желудокъ и опорожненный кошелекъ. Одолѣвшую его лихорадку пытается онъ перевесть на одного знатнаго развратника, но та приходитъ къ нему назадъ, потому что должна была уступить мѣсто гораздо болѣе сквернымъ бо-

лѣзнямъ. Тогда въ число зрителей онъ призываетъ боговъ свѣта, Аполлона съ Фаэтономъ, чтобы они полюбовались съ небесъ на страшную земную безрядицу.

Пиркгеймеръ написалъ комедію „Остриганный Экъ", которая съ латинскаго была переведена по-нѣмецки; такъ дѣлалъ и самъ Гуттенъ съ своими реформаторскими книгами. Экъ лежитъ больной; онъ старается виномъ утолить въ себѣ лихорадочную жажду, и натянувшись до̀пьяна, засыпаетъ. Друзья его призываютъ вѣдьму Канидію, чтобы она снесла въ Лейпцигъ къ Рубеусу письмо съ просьбой помочь больному, и она летитъ оттуда вмѣстѣ съ нимъ и съ хирургомъ, верхомъ на козлѣ; сама она сѣла на голову животному, Рубеусъ взгромоздился ему на̀ спину, а врачъ держится за хвостъ. Нрегнут! Нетартсгох! Нрокреффефн! восклицаетъ вѣдьма, произнося только на выворотъ имена темныхъ людей, членовъ суда надъ еретиками, приверженцами реформы,—имена Тунгерна, Гохстратена и Пфефферкорна, и адскіе бѣсы поднимаютъ козла на воздухъ. Врачъ жалуется на страшную отъ него вонь, а Рубеусъ принимаетъ на себя весь грѣхъ въ ней. Экъ самъ разсказываетъ имъ жизнь свою, и уже достаточно выдаетъ себя этимъ; но врачъ еще подвергаетъ его формальной исповѣди, гдѣ онъ долженъ откровенно признаться, что не на столько же вѣдь онъ глупъ, чтобы не соглашаться въ глубинѣ души съ реформаторскимъ движеніемъ; но что онъ пользуется суевѣріемъ и глупостью народа, а также и затруднительнымъ положеніемъ духовенства, для наживы себѣ денегъ и громкой извѣстности: будь Лютеръ поумнѣй, онъ поступалъ бы точно такъ же. Эка связываютъ по рукамъ и по ногамъ и порютъ; потомъ остригаютъ ему волосы, подъ которыми кишмя кишатъ ложныя умозаключенія и софизмы; оскабливаютъ больному желчный языкъ и вырываютъ огромный песій зубъ изъ челюсти; задаютъ рвотнаго и слабительнаго, отъ которыхъ и вѐрхомъ и низомъ извергаетъ онъ свои писанія и нѣсколько денегъ, вырученныхъ имъ за то что онъ отстаивалъ торгъ индульгенціями и ростовщичество. Далѣе снимаютъ ему съ груди кожу и щетками вычищаютъ оттуда лицемѣріе, зависть, тщеславіе, а потомъ другою операціей прогоняютъ у него плотскую похоть. Такъ онъ наконецъ поправляется и требуетъ одного, чтобъ держать все дѣло въ строгой тайнѣ; не то, чего добраго, проклятые гуманисты пожалуй сочинятъ изъ этого комедію.

Сатирическій духъ времени охватилъ забавныя повѣсти, фарсы и новеллы, писались ли они полатини, какъ дѣлалъ въ своихъ „фацеціяхъ" или проказахъ Бебель, или на новыхъ языкахъ, прозой или стихами,—все равно. Сюда принадлежатъ между прочимъ разсказы королевы Маргариты Наваррской, показывающіе что высшее общество потѣшалось тогда такими крѣпко-соблазнительными вещами, какихъ не услышишь теперь и на простонародномъ сборищѣ. Какъ у Бебеля, такъ равно и здѣсь, шутки преимущественно бьютъ на распутное и невѣжественное поповство, что́ дѣлаетъ эту книгу памфлетомъ въ протестантскомъ смыслѣ. Образцомъ остроумно-граціозной болтовни, легкаго, шуточнаго тона служилъ для королевы стиль принадлежавшаго къ ея двору Клемана Маро́, который въ молодости былъ счастливымъ любовникомъ Діаны де-Пуатьѐ, а впослѣдствіи долженъ былъ уступить ее Генриху II-му; нынче, какъ еретикъ, сидя въ тюрьмѣ, а назавтра становясь опять

любимцемъ легкомысленной знати, нынче переводя псалмы, а завтра сочиняя вольнодумныя пѣсенки, онъ былъ однимъ изъ геніальныхъ представителей галльскаго духа во Франціи, и самъ себя юмористически изобразилъ такъ:

Гасконецъ, лжецъ, гуляка весь свой вѣкъ,
Игрокъ, воришка, плутъ, и на языкъ задорный,
А впрочемъ распрекрасный человѣкъ.

Предшественникомъ его былъ парижскій забулдыга, Виллыонъ (Villon), пародія Ганса Закса, мошенникъ и ктому поэтъ—какъ характеризуетъ его Бюхнеръ,—проводившій жизнь между кабакомъ и тюрьмою, между голодомъ и висѣлицей, но всегда веселый, всегда готовый проказничать и шутить; еще не зная, будетъ ли онъ помилованъ, или повѣшенъ, онъ завѣщаетъ въ духовной свою любовницу одному попу, свое проклятіе палачу, свои процессы одному толстопузому пріятелю, а потомъ, высчитавъ всѣхъ извѣстныхъ передъ тѣмъ красавицъ, спрашиваетъ: „Куда жь дѣвался прошлогодній снѣгъ?“ Маро́ въ свою очередь познакомился съ инквизиціонной тюрьмою; его неистощимая веселость нашла возможность подтрунить и надъ ней: въ одномъ стихотвореніи онъ представляетъ ее адомъ, а тюремщика—церберомъ, правда, съ одной, но за то втройнѣ страшной головою; въ изображеніи судей ужасное перемѣшано у него съ смѣшнымъ самымъ уморительнымъ образомъ.

Воспользовались теперь также въ видѣ сатиры и старозавѣтнымъ звѣросказаніемъ. Ролленхагенъ, написавъ своего „Мышелягушника“ (Froschmäusler), тутъ же прямо и говоритъ, что хотя у него рѣчь идетъ о лягушкахъ, мышахъ и зайцахъ, однакожь собственно изображаются и имѣются въ виду люди; онъ влагаетъ въ уста животнымъ разныя сужденія о духовномъ и свѣтскомъ правительствѣ, вездѣ напоминая, что слишкомъ сухое въ цѣломъ произведеніе его есть просто на просто зеркало свѣта. Въ „Ослиномъ царѣ“ (Eselkönig) Розе фонъ-Крейцгема гораздо забавнѣе описывается то, какъ двуногіе тёзки его героя достигаютъ богатствъ и почестей мимо всякихъ рѣшительно заслугъ, тогда какъ „Гусиный царь“ Вольфгарта Шпангенберга предоставляетъ высшее достоинство, верховный санъ откормленному на праздникъ жирному гусю.

Невѣжество, безсмысліе ословъ,
Святая глупость, низкое смиренье,
Избыткомъ всѣхъ земныхъ даровъ
Вы осыпаете людей въ вознагражденье!
Нѣтъ, умъ возвышенный далеко не таковъ:
Съ нимъ надобенъ большой запасъ терпѣнья!

Такъ однажды сшутилъ еще и Джордано Бруно. Поучительную басню выработали Альберусъ и Буркардъ Вальдисъ; послѣдняго за лукаво-шаловливую живость можно назвать предтечей Лафонтена.

Памфлеты реформаціоннаго времени очень любятъ разговорную форму; природное остроуміе и здравый человѣческій смыслъ мужика или простого ремесленника всегда одерживаютъ въ нихъ верхъ надъ схоластической уче-

ностью. Содержаніе онагляжено въ политипажахъ, гдѣ попамъ часто придаются волчьи физіономіи, гуси молятся по чёткамъ, папа, съ тройной короною на головѣ и въ великолѣпной одеждѣ, стоитъ рядомъ съ нагимъ и увѣнчанномъ терніями Христомъ; послѣдній обмываетъ ноги нищимъ, а папа даетъ цаловать свою туфлю владыкамъ земли; Іисусъ пасетъ овецъ, а папа, съ алебардою въ рукѣ, командуетъ наемными солдатами. Даже игорныя карты употреблялись для такихъ полемическихъ карикатуръ. Тонъ рѣчи былъ грубъ до крайности. Неотесанная еще простонародная, мужицкая сила лѣзетъ въ литературу на проломъ; явно, что среднее сословіе съ свѣжею, непочатой своей природой, становится на мѣсто духовной и рыцарской культуры, не вышколенное еще античнымъ образованіемъ. Превосходная книга Карла Хагена, „Духъ реформаціи и его противоположности“, пролила и на эту сторону тогдашней эпохи яркій свѣтъ.

„Теперь всталъ на ноги новый святой, Грубіанъ по прозвищу, и каждый „хочетъ праздновать ему дикой рѣчью; дуракъ поймалъ свинью за уши и тря- „сетъ ее такъ, что громко звенитъ свинскій колокольчикъ“ — такъ говоритъ еще Себастьянъ Брантъ въ своемъ Дурацкомъ Кораблѣ. „Грубіанусъ“ Дедекинда провелъ эту мысль систематически, — въ назиданіе, прибавляетъ онъ съ насмѣшкой, разумѣя подъ этимъ: въ устрашеніе. Непристойности, устраняемыя приличіемъ, нарочно выдвигаются на первый планъ, въ видѣ самыхъ крѣпкихъ доказательствъ. Самъ Лютеръ подавалъ примѣръ крайней запальчивости. Онъ говорилъ, что не дозволитъ болѣе какому-нибудь Хогстратену грязнить своимъ козлинымъ рыломъ Священное Писаніе; „Иди ты, безсмысленный, кровожадный человѣкъ“, обращается онъ къ нему, „ты, ненасытно пьющій кровь христіанскихъ братьевъ, иди и откапывай жу- „ковъ въ навозѣ, а не разыскивай благочестивыхъ христіанъ.“ Сумасбродный Гейнцъ, грубая ослопина, безпутный боровъ, набитый дуракъ, —вотъ какъ величаетъ онъ англійскаго короля, Генриха VIII-го, въ своемъ полемическомъ посланіи; „если какой-нибудь король смѣетъ безстыдно изрыгать ложь на „лжи, то еще бы я не заткнулъ ему глотки съ удовольствіемъ; и не подпи „онъ на меня, если тою же самой грязью, какою онъ обрызгалъ вѣнецъ моего „Господа, я вымажу ему всю корону.“ Одного изъ германскихъ государей прямо называютъ шутомъ, а въ заключеніе совѣтуютъ ему припасть ухомъ къ свиньѣ подъ хвостъ, и когда онъ оттуда что-нибудь услышитъ, тотчасъ же раскланяться и поблагодарить: Спасибо, молъ, милый соловушко, вотъ наконецъ музыка мнѣ по вкусу! Ослы, кормленыя свиньи, нищенскіе кошели, творожныя лукошки, — вотъ у протестанскихъ писателей обычныя прозвища для монаховъ. Будь я Жидъ, говоритъ самъ реформаторъ, и знай я что такіе болваны и крючки заправляютъ христіанской вѣрою, я скорѣе бы сталъ свиньей, чѣмъ христіаниномъ. И такъ говоритъ тотъ самый человѣкъ, который съумѣлъ найдти въ нѣмецкомъ языкѣ благороднѣйшіе звуки для передачи псалмовъ и евангелій, который понялъ, что прахъ мучениковъ стоитъ какъ пыль столбомъ во всѣхъ краяхъ на позоръ супостату, который, радуясь духовной веснѣ, освободившей слово божіе изъ подъ ледяной и снѣжной оболочки, пѣлъ въ восхищеніи:

Лѣто близко, у дверей,
И зимы какъ не бывало;

Зелень отъ цвѣтовъ пестрѣй;
Кто такое далъ начало,
Тотъ его и завершитъ,
Тотъ ему надежный щитъ.

И вотъ, среди религіозныхъ бойцовъ, со щитомъ вѣры въ одной рукѣ и мечомъ духа въ другой, среди бахвальства и сквернословія земскихъ ратниковъ и ихъ лагерныхъ распутницъ, среди мудрующихъ схоластиковъ и восторженныхъ провозвѣстниковъ новаго, свободнаго, прекраснаго человѣческаго образованія, обокъ съ цеховыми помыслами другихъ, которые только переобезьянивали древность и забывали сочное ядро, грызясь за шелуху, среди церковнаго растлѣнія и реформаторской строгости нравовъ, среди хвастливыхъ вельможъ, тонкихъ политиковъ и массы простого народа, съ его естественною смѣткой и грубымъ неприличіемъ, среди лицемѣрныхъ благочестивцевъ и властолюбиво-хитрыхъ іезуитовъ, среди звенящихъ бубенчиками шутовъ, фокусниковъ, шарлатановъ и зѣвающей на нихъ легковѣрной толпы, — вдругъ явился во Франціи человѣкъ, сперва обмѣнявшій суму нищенствующей братіи на клобукъ ученаго бенедиктинца, потомъ откинувшій и этотъ, чтобы заняться медициной, сопровождавшій одного кардинала въ Римъ въ качествѣ потѣшника, бывшій потомъ сельскимъ священникомъ въ окрестностяхъ Парижа, служившій своему покровителю лейбмедикомъ и вмѣстѣ подпивалой, ходячею энциклопедіей всѣхъ на свѣтѣ наукъ и придворнымъ шутомъ, — человѣкъ, который, въ ту пору какъ люди серьёзные за гораздо меньшія вольности сжигались на кострѣ или томились въ темницѣ, велъ самую веселую жизнь, изукрасившуюся потомъ въ устахъ молвы разными имъ же выдуманными проказами, и который смежилъ наконецъ глаза съ знаменательными словами: Фарсъ конченъ,—иду на великое авось. Этотъ человѣкъ былъ Франсуа̀ Рабеле́ (1483—1553). Въ 1535-мъ году появилось его „Безцѣнное житіе великаго Гаргантуи, отца Пантагрюэля, нѣкогда со„чиненное магистромъ Алькофрибасомъ, извлекателемъ самой сути“; а въ 1542-мъ: „Пантагрюэль, царь Дисподовъ, возстановленный въ первобыт„номъ своемъ характерѣ, его страшные подвиги и смѣлыя похожденья.“ Оба произведенія въ такой тѣсной связи между собою, что Гаргантуа составляетъ первую книгу къ четыремъ книгамъ Пантагрюэля, являясь въ то же время и однимъ округленнымъ самъ по себѣ цѣлымъ. Все это мастерски перевелъ и комментировалъ понѣмецки Регисъ.

Если описаніе Телемской обители въ Гаргантуѣ напоминаетъ тѣ за̀мки (стр. 66), которые въ пестрое разнообразіе поздней средневѣковой готики вносили формы Возрожденья, то подобно этому и Рабелѐ беретъ въ основу старое французское сказаніе о великанахъ и обычный планъ рыцарскихъ книгъ, но прививаетъ къ нимъ новое время и новое образованіе, которыя и представляетъ торжествующими по всему праву, выдвигая ихъ изъ-за крайнихъ преувеличеній феодализма и схоластики. Онъ ловитъ бытовыя сцены какъ бы въ вогнутое зеркало, съ тѣмъ чтобы дать имъ потомъ отразиться на действительную жизнь въ комически-уродливомъ, но распознаваемомъ еще видѣ. Французы старались вездѣ опредѣлить, на какія онъ собственно мѣтилъ личности и факты; но это значитъ перелагать въ прозу всю поэзію. Книги Рабеле́— созданіе фантазіи; только что къ вольнымъ ея мечтамъ приплетаетъ онъ,

на манеръ сатириковъ, прямые, ѣдкіе намеки на современность. Все вмѣстѣ похоже на Санъ-Викторовскую библіотеку въ Пантагрюэлѣ: бо́льшая часть книжныхъ заглавій выдумана авторомъ, но они характеризуютъ тогдашнее сочинительство; нѣкоторыя изъ нихъ существовали въ самомъ дѣлѣ, другія приписаны извѣстнымъ авторамъ, какъ напримѣръ „Ерундилище святошества“ (Callibistratorium caffardiae)—пресловутому карателю ересей, Хогстратену. Такъ въ волхвѣ Триппѣ надобно признать Корнелія Агриппу, и хотя мы конечно не станемъ прямо сопоставлять великановъ съ разными государями того времени, но въ нихъ очевидно изображены великіе сего міра; и если они высовываютъ на нѣсколько миль языки и держатъ цѣлые города въ своихъ челюстяхъ, а потомъ все-таки живутъ опять въ обыкновенныхъ покояхъ, то мы ясно видимъ что сверхчеловѣческая природа ихъ—дѣло одного воображенія, но что дѣйствительно ихъ придворный штатъ поглощаетъ тѣ массы хлѣба, мяса и вина, которыя у поэта идутъ на каждаго изъ нихъ въ частности; мы видимъ что планы всесвѣтной монархіи, съ какими носились Карлъ V и Францискъ I, подвергаются здѣсь забавному, губительному осмѣянію, и войны, затѣваемыя безъ достаточныхъ причинъ, выставляются на позоръ какъ чисто-разбойничьи набѣги. Все у Рабелѐ переходитъ въ исполинскую гримасу дѣйствительности, въ чудовищность; но послѣдняя сама же себя и подрываетъ: у Пантагрюэля, напримѣръ, каждая стрѣла въ мостовую сваю, а между тѣмъ пустивъ ее въ дѣло, онъ только вышибетъ какой-нибудь сорокѣ глазъ, расколетъ пополамъ устрицу или сниметъ нагаръ со свѣчки; и не явная или насмѣшка надъ дѣйствительностью то, что Гаргантуа проглатываетъ въ пилюляхъ нѣсколько человѣкъ, которые должны внутренно изслѣдовать его тѣло, чего онъ ни какъ не могъ добиться отъ медиковъ. Что ни что естественное не позорно, это внушается безчисленнымъ множествомъ брюшныхъ грозъ и заднепроходныхъ громовъ, и грязныя шутки вообще доходятъ здѣсь до такой колосальности, о которой не льзя даже дать ни малѣйшаго понятія въ книгѣ, рискующей попасть въ руки между прочимъ и женщинъ. Но вездѣ просвѣчиваетъ настоящее дѣло, здоровая сердцевина и суть вещей, вездѣ сквозитъ серьёзная мысль поэта; онъ шутливѣйшій изъ мудрецовъ или мудрѣйшій изъ шутовъ; онъ озадачиваетъ своимъ здравомысліемъ въ тѣхъ именно мѣстахъ, гдѣ диковинныя его выходки ставятъ насъ въ недоумѣніе и кажутся только смѣшными; среди гнета житейскихъ напастей онъ хочетъ и развеселить народъ и забавнымъ образомъ наставить; для этого и вплетаетъ онъ въ свои уморительныя продѣлки столько примѣровъ благородства и величія, столько вѣскихъ изреченій давней старины, и то прекрасное платоново сравненіе, въ которомъ юморъ Сократа уподобляется таящемуся подъ личиной Силена божку, Рабеле́ переводитъ на самого себя и на свои фарсы; они, говоритъ онъ, ни дать ни взять аптечныя коробки, снаружи украшенныя разными чудными и потѣшными картинками, взнузданными гусями, рогатыми зайцами, осѣдланными утками, летучими козлами, а внутри полныя драгоцѣнныхъ пряностей, больсама, мускуса, амбры. Да и въ самомъ началѣ Гаргантуи помѣщены стихи:

Друзья-читатели, взявъ эту книгу въ руки,
Гоните отъ себя слѣдъ всякой прежней скуки;

А станете читать,—не бойтесь ни чего
И не смущайтеся: вреда въ ней ни какого,
Хоть мало и добра высокаго, прямого,
Коли добромъ не называть того,
Что̀ насъ смѣшитъ. Другого содержанья
Я выбрать не могу, не то мое призванье;
И видя какъ гнететъ и гложетъ васъ печаль,
Не о слезахъ пишу, а въ ходъ пускаю шаль;
Вѣдь человѣку лишь смѣхъ отданъ въ достоянье.

Мать Гаргантуи, объѣвшись на одной пирушкѣ требухой, родила его вслѣдствіе того лѣвымъ ухомъ; тутъ автору хотѣлось осмѣять тѣхъ богослововъ, которые приписывали подобное рожденіе Іисусу Христу, имѣя въ виду отстоять тѣлесную, а не душевную чистоту его Матери. Исторія дѣтства новорожденнаго очень проста: онъ ѣлъ, пилъ и спалъ, спалъ, ѣлъ и пилъ. Но вскорѣ отецъ смекнулъ, что̀ за догадливый малый его сынишко. Ему не понравилась мода добраго стараго аристофановскаго времени, по опорожненіи себя отъ принятой наканунѣ пищи, подтираться камешкомъ; поэтому онъ перепыталъ въ замѣну камня разныя вещи, и нашелъ что ни чего нѣтъ лучше молодого пушистаго гусеныша, который и мягкостью перьевъ и жизненною теплотой доставляетъ удивительное наслажденіе. Отецъ передаетъ его сперва школьному педанту, потомъ—гуманно образованному воспитателю. Гаргантуа поступаетъ въ парижскій университетъ. Отъ ратозѣевъ нѣтъ ему ни гдѣ покоя; онъ взлѣзаетъ отдохнуть на соборныя башни, но, видя что на него глазѣютъ и тутъ, мочится прямо толпѣ на голову; все бѣжитъ съ проклятіями отъ страшнаго потопа, и такъ какъ Гаргантуа, приготовляясь къ своему мщенію, сказалъ что отдѣлается отъ нихъ смѣхомъ (par ris, паръ ри), то отъ этого будто бы и произошло названіе Парижа,—по крайней мѣрѣ такъ же вѣрно какъ отъ греческаго слова „парризія“ (παῤῥησία, смѣлость), на которое не шутя указывали тогдашніе ученые. Онъ беретъ потомъ соборные колокола и вѣшаетъ ихъ въ видѣ бубенчиковъ на шею своей кобылѣ; въ рѣчи депутаціи, посланной выпросить ихъ у него назадъ, такъ же мѣтко пародируется кухонная латинь монаховъ, какъ потомъ въ языкѣ одного странствующаго сына музъ—примѣсь латинскихъ и греческихъ словъ и оборотовъ къ французскому, къ чему была очень склонна школа Ронсара. Гаргантуа играетъ и кутитъ по студенчески, пока хорошій наставникъ не навелъ его на надлежащій путь. Они встаютъ рано, читаютъ и обсуждаютъ главу изъ библіи; потомъ занятіе науками смѣняется умѣреннымъ отдыхомъ и пищей тѣлу, музыкой, гимнастикой, плаваньемъ, посѣщеніемъ мастерскихъ и лавокъ, чтобы наглядно знакомиться съ произведеніями природы и промышленности; по вечерамъ наблюдаютъ звѣздное небо. Тутъ дѣйствительное образованіе, честь и дѣло новаго времени, предстаетъ намъ середи хлама пустыхъ формулъ и безпутнаго, дикаго кутежа. Ссора у булочниковъ съ виноделами подаетъ царю Пикрохолу поводъ вторгнуться въ отечество Гаргантуи, что и призвало послѣдняго домой. Въ описаніи битвъ и дипломатическихъ переговоровъ обдаются сатирическимъ свѣтомъ не только пустыя росказни рыцарскихъ книгъ, но и дѣйствительный образъ дѣйствій военныхъ и государственныхъ людей того времени. Гаргантуа наконецъ побѣждаетъ, наказываетъ зачинщиковъ несправедливой войны, и побѣжденнымъ возвращаетъ землю

въ ихъ собственное управленіе, желая имѣть въ нихъ добрыхъ сосѣдей, а не вѣчно недовольныхъ, мятежныхъ подданныхъ. Въ сраженіяхъ особенно отличился монахъ Іоаннъ, великолѣпная фигура вродѣ Ильсана въ народномъ эпосѣ, храбрый и полный неудержнаго веселья; въ благодарность за услуги ему строятъ аббатство Телемъ (то-есть полное „приволье"), и въ учрежденіяхъ этой раздольной обители Рабелѐ набрасываетъ картину прекрасной свободной будущности человѣчества, до которой изъ тогдашней дикой суматохи дойдетъ оно въ разумномъ государственномъ и гармоническомъ общественномъ устройствѣ. Такъ-какъ теперь возстаютъ на исповѣдниковъ Евангелія, на истыхъ послѣдователей Христа, то конечно, предчувствуетъ авторъ, прійдется напередъ выдержать страшную бурю, которая перетряхнетъ и очиститъ свѣтъ. Въ новую обитель слѣдуетъ принимать только сильныхъ и красивыхъ мужщинъ и женщинъ; общеніе между членами того и другого пола должно быть предоставлено ихъ волѣ и влеченію сердецъ; впрочемъ, каждому дозволенъ и выходъ изъ обители; и въ то время какъ на всѣхъ прочихъ иноковъ налагается тройной обѣтъ безбрачія, нищеты и покорности, здѣсь каждый обязанъ быть какъ слѣдуетъ женатымъ, достаточнымъ и жить на полной свободѣ. Надпись на главныхъ воротахъ перечисляетъ въ самыхъ рѣзкихъ выраженіяхъ тѣхъ изувѣровъ, ханжей, лжесмиренниковъ, проныръ, корыстолюбцевъ, смутниковъ, которымъ навсегда запрещенъ входъ, и приглашаетъ, напротивъ, людей, смѣло возвѣщающихъ св. Евангеліе, сколько бы на нихъ ни возставали; здѣсь найдутъ они надежный пріютъ, здѣсь должны основать глубокую, истинную вѣру, и словомъ и писаніемъ сокрушать враговъ правды божіей.

Вся жизнь ведется здѣсь не по внѣшнимъ уставамъ, а по свободному выбору; единственное правило гласитъ: Дѣлай что̀ хочешь! (Fais ce que voudras!). Потому что у благородныхъ людей, выросшихъ въ добромъ обществѣ, отъ природы есть влеченье къ правдѣ и добру, и узда противъ порока, которую они зовутъ честію. Если такихъ людей насильственно стѣснять и сдерживать рабскимъ принужденьемъ, то всѣ лучшія ихъ наклонности устремятся къ одному, какъ бы подкопать, свергнуть съ себя рабское иго. Свобода родитъ, напротивъ, похвальное соревнованіе всѣхъ и каждаго дѣлать пріятное другому. Мужщины не только что обучаются здѣсь наукамъ, но и привыкаютъ къ благовоспитанности подобно женщинамъ, а также упражняются въ искусствахъ. Поэтому, когда кто-нибудь хотѣлъ выйдти изъ обители по желанію друзей, то онъ уводилъ съ собой и ту женщину, которая избрала его своимъ близкимъ, и тогда они вступали уже въ формальный бракъ; жили они согласно и не нарушая взаимной вѣрности въ Телемѣ,—супружество въ міру еще болѣе сближало ихъ отношенія, и въ послѣдній день жизни они любили другъ друга точно такъ же какъ въ день брачнаго соединенія.'

Про сына Гаргантуи, „Пантагрюэля", разсказывается тоже какъ онъ родился, подросталъ и жилъ потомъ въ Парижѣ; и онъ призванъ былъ изъ школы къ побѣдоносной войнѣ, такъ что въ подобной же опять рамкѣ Рабелѐ, какъ хорошій врачъ общественнаго недуга своего времени, прописываетъ ему громадные пріемы насмѣшки для исцѣленія,—какъ выразился Шерръ, который впрочемъ также находитъ съ своей стороны, что поэтъ вовсе не простой лишь потѣшникъ, но что подъ оболочкой самыхъ шальныхъ фарсовъ у него часто скры-

вается полномысленнѣйшая мудрость и всегда уже самая ѣдкая сáтира. Тутъ медлительному ходу тяжебныхъ дѣлъ, безконечному письменному производству и латинскимъ судебнымъ приговорамъ противополагается устное судоговореніе, чуство естественной справедливости и взглядъ здраваго человѣческаго смысла; книгопечатаніе выставлено божескимъ внушеніемъ передъ сатанинскимъ вымысломъ огнестрѣльнаго оружія; тутъ посреди множества забавныхъ безобразій мы находимъ письмо къ сыну отъ Гаргантуи, гдѣ онъ хвалитъ возстановленіе наукъ, требуетъ благороднаго, гармоническаго образованія души и тѣла, честнаго, набожнаго строя мыслей и чувствъ, такъ-какъ знаніе безъ совѣсти просто губитъ душу, и вся глава эта высится какъ яркій маякъ надъ той бездною чудовищностей, которая настаетъ за тѣмъ съ появленіемъ Панýрга. Это въ подружіи царя—человѣкъ на всѣ руки, полный остроумія и безстыдства, отъявленный совѣстдралъ и сквернословъ; у него триста шестьдесятъ разныхъ средствъ добыть деньгý, и самое честное изъ нихъ умѣнье стянуть украдкой; негодяй, пьяница и шелопай, какихъ уже и нѣтъ теперь въ Парижѣ, а впрочемъ такой славный малый, что поискать подобнаго на весь божій свѣтъ. Разсказы его предвзымаютъ все лучшее у „Не любо, не слушай“. Такъ однажды въ Турціи рѣшено его изжарить и подать на столъ подъ кроликовымъ соусомъ; вотъ онъ нашпигованъ и торчитъ на вертелѣ надъ самымъ уже огнемъ; но поваръ посчастію вздремнулъ, Панургъ бросаетъ ему въ голову горящую головню, отъ которой загорается вокругъ солома и тростникъ, Панургъ соскакиваетъ съ вертела, хватаетъ его въ видѣ копья, а на мѣсто щита—сковороду, и удачно пробивается сквозь супостатовъ; одна бѣда, ни какъ не отбояришься отъ собакъ—стаями бѣгутъ онѣ за нимъ, привлекаемыя запахомъ подгорѣлаго шпека, а онъ при этомъ страшно боится зубной боли, такъ какъ зубы всего ужаснѣе болятъ, говоритъ онъ, когда собаки вопьются человѣку въ ляшки! Философу Эпистемону снесли въ сраженіи голову, Панургъ приставилъ ее послѣ какъ быть должно, и ожившій разсказываетъ, чтó онъ видѣлъ въ преисподней: Александръ Македонскій чинитъ тамъ чёботы, а Діогенъ, одѣтый въ багряницу, тузитъ его за малѣйшій промахъ; папа Юлій II продаетъ въ разносъ пирожки; рыцари Круглаго Стола разжалованы въ простыхъ гребцовъ, перевозчиковъ черезъ адскія рѣки; Дарій чиститъ отходы, Парисъ—совершенный оборвыш, а Елена просто—сводня; Киръ попросилъ у Эпиктета денежку, купить себѣ на ужинъ луку, философъ далъ ему цѣлый ефимокъ, но ночью украли у него это сокровище другіе мошенники-цари. Панургу очень бы хотѣлось жениться, да беретъ смертельный страхъ, чтобъ не украситься рожками; вмѣстѣ съ Пантагрюэлемъ и Эпистемономъ предпринимаетъ онъ морское странствіе къ оракулу дивной бутыли, такъ какъ въ винѣ вѣдь чистая истина; тутъ не только осмѣиваются хвастливыя росказни, свойственныя описателямъ дальнихъ странствій,—мы видимъ передъ собой разные острова, населенные цѣлыми породами шутовъ, мошенниковъ или дурней. Путь ведетъ въ Шиканію—къ крючкотворамъ и въ Папиманію—къ обожателямъ папъ, мимо острова „Смирняя“ (isle de Tapinois), гдѣ царствуетъ Заговѣнье, * посаженное тамъ свиньей, учительницей Минервы ** и прабабкой всѣхъ сосисекъ и кол-

* Которое Рабелè описываетъ здѣсь въ видѣ поста.
** Вопреки латинской пословицѣ: Ne sus Mineruam, не свиньѣ учить Минерву.

басъ. Далѣе они приходятъ къ Гастролатрамъ, брюхопоклонникамъ, и къ „Перезвонному острову“, гдѣ безъ умолку дубасятъ въ колокола и гдѣ водятся предиковинныя птицы: монаховки, поповки, епископки, кардиналки, которыя постоянно превращаются одна въ другую, и всѣ подвластны птицѣ папкѣ, нарождающейся только изъ кардиналокъ, не иначе; Рабелѐ и нигдѣ не упускаетъ случая поглумиться надъ поповствомъ, а тутъ онъ осмѣялъ его самымъ дерзкимъ образомъ. Путешественники пристаютъ къ острову „Надувалъ“, шулеровъ и мошедѣловъ, потомъ къ „Котофеямъ (Chats fourrés), которые живутъ грязными поборами и неизбѣжно кончатъ грязью; отецъ Іоаннъ желалъ бы перебить ихъ всѣхъ, какъ Геркулесъ избивалъ зловредныхъ чудовищъ; въ число ихъ включены и инквизиторы. Далѣе встрѣчаютъ они людей, тщательно моющихъ черепичныя кровли, стригущихъ шерсть съ ословъ, занимающихся козлодоеніемъ или вытяжкою изъ мертвечины вѣтровъ, которые продаютъ потомъ по пяти копѣекъ за аршинъ; или приходятъ въ страну, гдѣ мужщины и женщины всѣ живутъ однимъ только вѣтромъ и постоянно обмахиваются или сидятъ подъ вѣтряными мельницами. Оракулъ дивной бутыли издаетъ одинъ только звукъ: Тринкъ! то-есть пей. Насчетъ супружества все поученіе сводится къ тому, что тутъ надо слѣдовать собственному вкусу. Странниковъ напутствуютъ словами, заканчивающими все это произведеніе: Кто добросовѣстно ищетъ постичь и призываетъ верховнаго Бога, тому дастся познаніе его самого и его тварей, и хорошій притомъ путеводный фонарь; такъ-какъ для того чтобъ благонадежно и радостно пройдти жизненную дорогу, потребны два условія,—водительство божіе и сообщество добрыхъ людей. Идите же, друзья подъ охраной тѣхъ духовныхъ сферъ, которыхъ центръ вездѣ, а окружность нигдѣ,—тѣхъ сферъ, которыя мы называемъ Богомъ!

Гаргантуу воспроизвелъ понѣмецки Фишартъ; самое заглавіе объясняетъ, что это не переводъ, а такъ — „нѣчто вродѣ обора вшей у паршиваго“; Нѣмецъ распространяетъ оригиналъ своими собственными примыслами и даетъ своему юмору полную волю. Уже (исковерканное и не переводимое ни на какой другой языкъ) заглавіе: Affenteuerliche naupengeheuerliche Geschichtklitterung von Thaten und Rathen der vor kurzen langen Weilen vollen und wohlbeschreiten Helden и т. д. показываетъ, до чего простерта здѣсь смѣлость словокованія. Вильмаръ мѣтко охарактеризовалъ языкъ Фишарта, сказавъ: для самыхъ странныхъ понятій выбираетъ онъ совсѣмъ новыя выраженія, для самыхъ диковинныхъ выходокъ — неслыханные обороты, для самыхъ чудныхъ мыслесочетаній — такіе періоды, отъ которыхъ кружится голова; однакожь это не то, что произвольное гримасничество: въ этой гремучей и скрипучей игрѣ словъ мысль выходитъ движущею пружиной, и подъ ихъ шумихою скрываются самыя острыя и колючія иглы сатиры; Фишартъ какъ бы загналъ и заперъ въ эти слова всѣхъ шутовъ и пошляковъ своего времени, дураковъ со всего бѣлаго свѣта, и они справляютъ тутъ такой грандіозный шабашъ, что васъ поневолѣ тянутъ съ собой вихри и закрути словесной этой кутерьмы. Среди самаго неудержнаго хохота и среди язвительнѣйшей насмѣшки Фишартъ является истиннымъ юмористомъ, благодаря не въ шутку золотому дну своей натуры, которая сквозитъ у него и помимо всякихъ затѣйливыхъ шалостей въ милыхъ книжкахъ о бракѣ и воспитаніи дѣтей, — книжкахъ живо, дока-

зывающихъ его ревность по чистотѣ семейной жизни. Какъ истый юмористъ становится онъ и обокъ съ своимъ вольномыслящимъ оригиналомъ: въ „Пчелиномъ ульѣ" онъ мастерски умѣетъ освѣтить „трутневыя ячейки и шмелиныя гнѣзда" нѣмецкаго поповства, а съ своей „Iезуитской четырехуголкой" смѣло идетъ противъ членовъ сильнаго ордена, называя ихъ (въ непереводимой опять игрѣ словъ) позорными именами Jesuwider, Götzsuiter, Sauiter, Schüler des Ignazius Lugiovoll. Самъ Люциферъ, по его словамъ, изготовляетъ клобуки для монаховъ, — двуярусные угловатые для епископовъ, трехъярусные для папы, тщательно зашивая въ нихъ іудинъ сребренникъ, святопродавство и торгъ грѣхоотпускными; но ужь настоящимъ рогомъ изобилія на всякое плутовство чортъ дѣлаетъ четыреугольную шапку іезуитовъ: снаружи—чернѣе адской смолы, внутри—краснѣе адскаго полымя, на подкладкѣ изъ льстивыхъ словъ, софистическихъ увертокъ, всякой кривды, козней и лжи, такъ что самъ сатана испугался мастерскаго своего произведенія. Въ другой разъ Фишартъ объясняетъ каменныя звѣроизображенія на Страсбургскомъ мюнстерѣ. Лиса, несомая въ процессіи, это—папа, притворившійся спящимъ; свинья и козелъ, которые несутъ его, представляютъ свиней-чревоугодниковъ, которымъ раздаетъ онъ на кормленіе богатые приходы, высшее духовенство съ его вонючимъ плотолюбіемъ подъ двурогою шапкой; идущая за ними собаченка, это — поповская потѣшница, лейбъ-хозяйка; медвѣдь, съ кропильницею въ когтяхъ,—это звѣрство, съ какимъ въ Римѣ отстаиваютъ всякій произвольный уставъ и готовы спрыснуть кровью каждаго, кто вздумаетъ ему не поддаваться. Заяцъ со свѣчей знаменуетъ тѣхъ ученыхъ, у которыхъ, правда, свѣтъ въ рукахъ, но которые по заячей трусости все таки даютъ царить тьмѣ кромѣшной. Оселъ съ книгою означаетъ осла на каѳедрѣ, обращающаго проповѣдь въ нескладное завыванье; аналоемъ ему служитъ кошка, представитель тѣхъ монастырскихъ котофеевъ, что спереди лижутъ, а сзади царапаютъ, готовые силой ободрать живого и мертваго.—Очень забавна стихотворная піэса „Блохогубство" (die Flohhatz), въ которомъ этотъ даровитый человѣкъ выступаетъ на поприщѣ звѣросказательной поэзіи. Характерныя имена блохъ: Pfetzsielind, Zwiesie, Schleichsinthal, Zupfsiekeck, Mausambauch (тихощипка, колючка, залѣзайка, смѣлохватка и тому подобныя), такъ же потѣшны, какъ и „умышленно-щекотливое своенравіе риѳмы и стихосложенья". (Гервинусъ.) Блохи жалуются Юпитеру на женщинъ, что имъ нѣтъ отъ нихъ житья; но дѣло въ томъ, что и сами онѣ забираются ужь слишкомъ высоко, не по чину, — изъ сорной пыли скачутъ на собакъ, а съ собакъ прямо на людей; имъ не слѣдуетъ быть слишкомъ ненасытными: пусть онѣ только кусаютъ женщинъ за болтливый ихъ языкъ, впиваются имъ въ икры во время танцевъ и гнѣздятся у нихъ въ пышныхъ черезчуръ брыжжахъ.

Прекраснымъ стихотвореніемъ въ другомъ родѣ представляется „Счастливый Корабль", — вѣнецъ всего разнообразія поговорочныхъ и шутовскиязвительныхъ стиховъ того времени, по поводу праздника стрѣлковъ, на который Цюрихцы пришли будто бы въ Страсбургъ съ горшкомъ каши, сваренной у нихъ дома, но до того еще горячей, что Страсбургцы обожгли себѣ ею ротъ: это должно было служить имъ увѣтомъ къ храненію союза съ Цюрихомъ во всей вѣрности и доказательствомъ того, какъ быстро въ случаѣ нужды

Цюрихцы готовы поспѣть къ нимъ на помощь. Картина плаванія по Рейну превосходна, и въ ревностной, усильной греблѣ людей, равно какъ и въ патріотическомъ ихъ настроеніи, высказывается вся благонадежная мощь подымавшагося тогда средняго класса. У Фишарта попадаются впрочемъ и въ другихъ мѣстахъ благородныя слова объ „орлиномъ сердцѣ“ Нѣмцевъ.

Юмористически-живая передача быта этой переходной эпохи нашла себѣ художественное завершеніе въ Испаніи. Въ виду сумасбродныхъ фантазій рыцарскихъ романовъ и стихотворныхъ переложеній современной исторіи, въ виду жалкой игры чувствами, какой предавались сонеттисты, и пустого щегольства фразою, одолѣвшаго культуристовъ, — представителей такъ-называемаго образованнаго, а въ сущности перехитреннаго, переполненнаго натянутой картинностью, слога, — выступило теперь простое изображеніе дѣйствительности въ бытовомъ романѣ, искавшемъ своихъ героевъ въ самыхъ низкихъ слояхъ общества, среди отъявленныхъ побродягъ, чья проходимческая жизнь стала нитью, на которую низались самыя разнообразныя жанровыя картины даже нравовъ и характеровъ высшихъ сословій. Чѣмъ въ тѣснѣйшія узы заковывалась Испанія мертвымы и мертвящими уставами церковнаго и государственнаго деспотизма, чѣмъ болѣе общество тормозилось въ своемъ движеніи „грандеццою“, горделивой спѣсью испанской знати, торжественной пышностью двора, натянутымъ церемоніаломъ и этикетомъ, тѣмъ съ бóльшимъ конечно правомъ на потѣху и на интересъ выдвигалось обокъ съ этимъ разнузданное житье-бытье нищей братіи, плутовъ, мошенниковъ, проходимцевъ, и своевольство, хитрость, дерзость въ исполненіи ихъ ловкихъ проказъ, опасность съ ними сопряженная, — все возбуждало фантазію не только интересоваться ими, но даже невольно имъ сочувствовать. Сервантесъ разсказываетъ въ своихъ новеллахъ, какъ знатные юноши убѣгаютъ отъ своихъ гувернёровъ и, въ мужицкомъ платьѣ, мыкаются по свѣту съ погонщиками ословъ и Цыганами, или какъ буяны, игроки, карманники образуютъ изъ себя цехъ, выбираютъ коновода, пируютъ вмѣстѣ и бражничаютъ. Негодяй, столько же впрочемъ остроумный, какъ и добродушный, лохмотникъ, счастливый въ своемъ рубищѣ, выступаютъ здѣсь въ противоположность бѣдному рыцарю, который стыдится и работать, да и нищить, такъ-какъ ни то, ни другое не совмѣстно съ его званіемъ, но который важной поступью идетъ со шпагой и въ плащѣ утромъ по церквамъ, а вечеромъ по гуляньямъ, или съ голоднымъ желудкомъ стоитъ, поковыривая въ зубахъ, на балконѣ передъ совершенно пустою своей комнатой. Романами „въ мошенническомъ вкусѣ“ (nel gusto picaresco, отъ picaro, мошенникъ, плутъ) называются такого рода произведенія, изъ которыхъ первое и притомъ лучшее написано знаменитымъ военнымъ и государственнымъ дѣятелемъ, Діэгомъ Гуртадо де-Мендоса (1503 — 75). Еще въ студенческую свою пору сочинилъ онъ романъ „Лазарильіо де-Тормесъ“, а въ старые годы своимъ прямодушнымъ изложеніемъ войнъ Филиппа II-го противъ Морисковъ, крещеныхъ потомковъ мавританскаго племени, положилъ въ Испаніи начало бытописанію по образцу Тацита и Саллюстія; въ обоихъ сочиненіяхъ онъ явился мастеромъ простой, дѣльной и ясной прозы. Равно опытный въ оружіи и въ наукахъ, онъ долго былъ главнымъ дипломатомъ Карла V-го въ Римѣ и въ Венеціи.

Въ романѣ Мендосы самъ герой разсказываетъ свою исторію. Бѣдный малый—сынъ мельничнаго работника; по смерти мужа мать ребенка становится прачкою и любовницей одного Негра, который, служа конюхомъ, воруетъ у лошадей овесъ, чтобы содержать пріумноженное имъ семейство. Мальчика отдаютъ потомъ слѣпому нищему, котораго онъ долженъ водить, а тотъ научитъ его за это какъ пробавляться въ жизни. Въ этой школѣ бездѣльничества скоро наторѣлъ онъ на столько, что перехитрялъ уже старика, но разъ все-таки однако попался, и чтобы отмстить за полученную имъ при этомъ потасовку, навелъ слѣпца на такой скачокъ, что тотъ ударился со всего розмаха о каменный уголъ. Уже и здѣсь авторъ показалъ большую изобрѣтательность воображенія, знаніе человѣческаго сердца и богатый запасъ наблюденій; обрисовка характеровъ превосходно соединена у него съ изображеніемъ побыта и нравовъ. Отъ слѣпца, *Лазарильіо* (то-есть Ла́зарикъ) поступаетъ къ живущему мірскимъ подаяніемъ попу, который держитъ съѣстное подъ за́мкомъ въ старомъ ларцѣ; тутъ чрезвычайно забавно разсказано, какъ мальчикъ добываетъ себѣ потихоньку поддѣльный ключъ, а въ ларцѣ проковыриваетъ мышиныя лазѣйки, чтобы обмануть скупого хозяина; но на бѣду воръ выдалъ самъ себя, захрапѣвъ разъ во снѣ и нечаянно свиснувъ въ ключъ, который онъ пряталъ въ ротъ на всякій случай. Гораздо еще лучше выставленъ гордый въ нищетѣ кавалеръ, къ которому перешелъ въ услуженіе нашъ *Лазарильіо*, и который добродушно дѣлитъ съ нимъ и хлѣбъ и коровьи ноги, получаемые имъ отъ добрыхъ людей, пока наконецъ баринъ не покидаетъ слуги, избѣгая своихъ кредиторовъ. Отъ монастырскаго инока герой нашъ поступаетъ послѣ къ продавцу индульгенцій, и становится тамъ свидѣтелемъ уморительнѣйшей комедіи: хозяинъ его побранился съ полицейскимъ, и тотъ объявляетъ при всѣхъ на чистоту, что грѣхоотпускныя буллы его—поддѣлка, что́ и въ самомъ дѣлѣ было такъ. Но попъ молитъ небо ниспослать ему знаменіе, и вотъ полицейскій падаетъ вдругъ въ страшныхъ корчахъ, пока продавецъ индульгенцій надъ нимъ не сжалился и не привелъ его опять въ себя. Разумѣется, они уговорились на это заранѣе, но народъ чествовалъ съ тѣхъ поръ монаха за святого, и листки его покупались на расхватъ. По требованію церковныхъ властей сцену эту автору пришлось выбросить. *Лазарильіо* становится вслѣдъ за тѣмъ слугой живописца, продавцомъ воды, общественнымъ глашатаемъ. Такимъ образомъ онъ перебывалъ въ разныхъ мѣстностяхъ испанскаго королевства и успокоился наконецъ на томъ, что взялъ за себя прислужницу одного духовнаго лица, имѣвшаго доходное мѣсто. *Лазарильіо*—представитель естественности и правды, подъ оболочкой безоглядно-смѣлыхъ формъ, которымъ противупоставлены неестественность и ложь въ утонченновыработанныхъ, но зато натянутыхъ и пустыхъ правилахъ приличія. „Въ этой сутолокѣ „разнообразныхъ фигуръ, двигавшихся тогда на житейской сценѣ Испан„цевъ, среди этой бездны жалкихъ пустяковъ, среди этой смѣси торжествен„ной важности, лѣни, хвастовства, крайнихъ затрудненій и смертнаго же„ланія пустить пыль въ глаза, скупости и спекулирующаго изувѣрства, про„бирается съ неистощимымъ весельемъ эта гибкая, вездѣ умѣющая найтись „циническая наглость, а если когда и случится *Лазарильіо* упасть, онъ всег„да, какъ кошка, падаетъ лишь на переднія лапы.“ Такъ говоритъ Карлъ

Штаръ, и приравниваетъ эту книжку гётевскимъ Вертеру и Гёцу, находя въ нихъ то же вѣяніе юности, находя что и они также порождены жизнію и явились первенцами такого направленія въ литературѣ, которое вызвало стаю подражателей, но не далось въ этомъ совершенствѣ ни кому. У Мендосы достойна удивленія не только пластически-изобразительная сила; самый планъ его далъ первый и уже чрезвычайно успѣшный примѣръ въ томъ родѣ композиціи, который завершилъ потомъ Сервантесъ: планъ этотъ состоитъ въ полной, исчерпывающей разработкѣ опредѣленныхъ контрастовъ, при чемъ дѣйствительность ярко выступаетъ благодаря тому, что какому нибудь своеобразному характеру доводится проходить сквозь всѣ разнообразные кружки и положенія жизни.

Генрике де-Луна попытался идти по мендосинымъ слѣдамъ и написалъ къ его роману продолженіе, далеко отставшее по достоинству: вмѣсто сатирическаго освѣщенія жалкихъ условій тогдашняго быта, мы видимъ у него просто сборъ разныхъ диковинныхъ случайностей и приключеній. Онъ написалъ однакожь ту превосходную главу, гдѣ Лазарильіо нанимается въ лакеи къ семи разнымъ мѣщанскимъ барынямъ въ одно и то же время: такъ-какъ женѣ башмачника, портного, хлѣбника, каменьщика стыдно было бы идти по улицѣ и къ обѣднѣ безъ того, чтобъ за ней не шелъ почтительно слуга при шпагѣ, а между тѣмъ ни одна изъ нихъ не въ состояніи платить ему полнаго жалованья,—то онѣ и уговорились пользоваться по очереди его услугой.— Добавочнымъ противнемъ къ Лазарильіо должно было явиться сочиненіе Лопеса де-Убеды, „Плутовка Юстина“, дочь содержателя постоялаго двора, которую отецъ учитъ обманывать и обирать разныхъ постояльцевъ. Матео Алеманъ съ своимъ „Гусманомъ да-Альфараче“ вошелъ нѣсколько глубже во всю грязь воровскихъ притоновъ и безпутныхъ домовъ, но умѣлъ при этомъ тутъ же вплетать эпизодическія новеллы, и примѣру его послѣдовалъ въ своемъ „Обрегонѣ“ Винсенте де-Эспиналь, тогда какъ Франсеско да-Кеведо-Вильегасъ закончилъ своимъ „Великимъ плутомъ * Буско“ тотъ простѣйшій родъ композиціи, котораго образецъ далъ Мендоса. Въ поэтической обрисовкѣ характеровъ и онъ не поровнялся съ послѣднимъ; но сатира его столько же язвительна, многія фигуры у него довольно комичны при всей ихъ карикатурности, многія выходки его въ самомъ дѣлѣ блистательны. Герой здѣсь—сынъ вора-цырюльника и продавщицы любовныхъ зелій и всякихъ волшебныхъ снадобьевъ. Въ качествѣ слуги отправляется онъ съ однимъ знакомымъ барченкомъ въ университетъ и продѣлываетъ всѣ похожденія студенческой жизни. Одной хозяйкѣ, которая кличетъ своихъ куръ звуками: піо! піо!, грозитъ онъ жалобой въ Инквизицію, за то что святое имя многихъ папъ сквернитъ она употребленіемъ для такихъ низкихъ цѣлей; первыхъ куръ, которыя прійдутъ на этотъ зовъ, онъ обѣщаетъ снести къ инквизитору, чтобы онъ изжарилъ ихъ на мѣсто самой виновной. Въ своихъ странствіяхъ путешествуетъ онъ то съ математикомъ, который не хочетъ тронуться съ мѣста, не вычисливъ заранѣе предстоящаго имъ по дорогѣ остраго или тупого угла, то съ поэтомъ, который положилъ на изящныя риомы по 58

* Gran tacano.

гимновъ на каждую изъ 11,000 святыхъ дѣвъ. Солдатъ, сидя въ кабакѣ, клянется у него на пропалую, что лучше торчать по горло въ снѣгу передъ осажденной крѣпостью, чѣмъ продѣлывать всѣ каверзы и штуки, какими взбираясь черной лѣстницей выходятъ въ люди при дворѣ. При чистосердечныхъ проклятіяхъ воина, схимникъ трижды осѣняетъ себя крестнымъ знаменіемъ, и не выпускаетъ изъ рукъ четокъ даже и въ то время, когда надуваетъ честнаго солдата въ карточной игрѣ, а потомъ объясняетъ ему съ елейнымъ помазаніемъ, что проигрышъ—справедливая кара божія за его многогрѣховныя клятвы. Въ Мадридѣ Буско живетъ съ искателями счастія и проходимцами, которые стараются поддержать видъ порядочности на самыя жалкія средства, бьются какъ рыба объ ледъ, а работать какъ должно не хотятъ. Однажды онъ попалъ въ тюрьму, потомъ ходилъ по міру, а за тѣмъ сталъ актеромъ въ такой труппѣ, которая сама мастерила піэсы изъ обрывковъ разныхъ сочинителей, и наконецъ поступилъ слугой къ богатому купцу, влюбился въ дочь его и добился ея руки, обронивъ одно письмо, — разумѣется съ умысломъ: въ немъ какой-то аристократъ величаетъ его дворяниномъ, терпящимъ напрасное гоненье; красавица невсилахъ устоять противъ мнимаго рыцаря, и такъ онъ достигаетъ своей цѣли.

Кеведо (1580—1645) испыталъ самъ на себѣ превратности судьбы. Знакомый съ искусствомъ и наукой, всегда готовый и часто вынужденный отстаивать свои саркастическія остроты съ мечомъ въ рукѣ противъ тѣхъ, кто обижался ими, то въ изгнаніи, то въ высокомъ почетѣ на своей родинѣ, бывъ два раза посланникомъ и дважды сидѣвъ въ темницѣ, самъ онъ представляетъ сюжетъ для романа; и не доказываетъ ли чрезвычайной упругости его духа та черта, что при всѣхъ этихъ тревогахъ онъ успѣлъ написать столько разнообразныхъ вещей въ стихахъ и въ прозѣ, отличающихся то наглостью сквернословныхъ эпиграммъ, то благочестивой сдержанностью проповѣди. Лопе называетъ его царемъ лириковъ, украшеніемъ своего вѣка. Но всего обильнѣе была у него сатирическая жила. Ни кто такъ мастерски не пародировалъ велерѣчіе и натянутую образность гонгористовъ. Послѣ мошенническаго романа всего больше прославился онъ своими „Видѣніями". Форма аллегоріи и сонной грезы употребляется здѣсь для сатирической обрисовки то разныхъ сословій, то людскихъ дурачествъ и пороковъ вообще. Какъ Рубенсъ пишетъ кистью садъ любви, такъ Кеведо видитъ во снѣ безумія этой страсти въ ея собственномъ дворцѣ и паркѣ. Примыкая къ Данту, и онъ въ свою очередь выводитъ передъ нами адъ и Страшный Судъ, съ цѣлію безпощадно обнажить человѣческія слабости, особенно — господствовавшія въ его время, каковъ бы ни былъ прикрывающій ихъ внѣшній блескъ. Онъ выводитъ всю царедворскую обстановку Смерти и напоминаетъ намъ этимъ петраркины „Тріумфы" или торжественныя шествія. Но идеальный стиль Итальянцевъ вездѣ замѣненъ здѣсь вполнѣ реалистическимъ; Кеведо относится къ нимъ какъ Теньеръ, Брейгель или Янъ Стеэнъ относятся къ Микель-Анджело и Рафаэлю, и вслѣдствіе того особенн оточитъ зубы на врачей и на портныхъ, на переносчиковъ и на дуэнnъ, этихъ старыхъ блюстительницъ приличія, ненавистныхъ и Санчо-Пансѣ.

Къ разряду такихъ же видѣній можемъ мы причислить и „Хромого Бѣса" Гевары,—геніально остроумное произведеніе, ставшее общимъ достояніемъ

новѣйшей литературы, благодаря особенно французской обработкѣ его Лё-Са́жемъ. Одинъ изъ самыхъ веселыхъ адскихъ кавалеровъ, Асмодей, взводитъ молодого испанскаго вертопраха Донъ-Клеофаса на высокую башню въ Мадридѣ; по знаку демона вмигъ снимаются крыши со всѣхъ домовъ, и въ пестрой чередѣ картинъ и вызываемыхъ ими размышленій, изображаются всѣ сословія, полы, возросты съ ихъ житьемъ-бытьемъ, дурачествами и пороками.

Завершителемъ юмористическаго романа и самымъ блистательнымъ свѣтиломъ на всемъ художественномъ горизонтѣ Испаніи, явился Мигель де-Сервантесъ Сааведра. Родившись въ 1547-мъ году въ Алькалѣ де-Гена́ресъ, рано созрѣвъ въ упорной борьбѣ за существованіе, онъ обучался въ Саламанкѣ, гдѣ ключъ поэзіи впервые сталъ изливаться у него въ романсахъ и сонеттахъ. Чтобы обезпечить себѣ содержаніе, да взглянуть въ то же время и на божій свѣтъ, поступилъ онъ въ 1568-мъ году на службу къ прелату Хуліо Аквавивѣ и сопровождалъ его въ Римъ. Впечатлѣнія этого путешествія замѣтны въ его новеллахъ и романахъ; онъ очевидно знаетъ свое отечество и Италію изъ собственной наглядки. Вскорѣ выбралъ онъ для себя военное поприще, и изъ Неаполя пошелъ въ 1571-мъ году моремъ въ Мессину, гдѣ разныя эскадры собирались на войну съ Турками. Онъ сражался рядовымъ въ Лепантской битвѣ, на галерѣ, сцѣпившейся съ египетскимъ адмиральскимъ кораблемъ; въ него попали уже два ядра, какъ вдругъ еще третье раздробило ему руку; „увѣчье „это, хотя оно и казалось отвратительнымъ, считалъ онъ однакожь за нѣчто „прекрасное, потомучто оно постигло его при славнѣйшемъ событіи, какое „только видѣли минувшіе вѣка и какое увидятъ грядущіе" — такъ говоритъ онъ самъ въ про́логѣ къ своимъ новелламъ. И еще не задолго до смерти онъ пишетъ въ своемъ „Путешествіи на Парнасъ": „Взоръ мой упалъ на пустынную гладь моря, которое напомнило мнѣ богатырскій подвигъ героя, Донъ-Хуа„на Австрійскаго,—подвигъ, при которомъ, хоть и на скромномъ посту, при„нялъ я участіе въ побѣдѣ съ энергическимъ чувствомъ ратной славы, съ му„жественною отвагой и съ задыхавшеюся отъ восторга грудью." Впослѣдствіи, побывавъ еще въ дѣлахъ подъ Наварином и Тунисомъ, онъ вышелъ въ 1575-мъ г. въ отставку, чтобы воротиться на родину съ рекомендательными письмами отъ Донъ-Хуана и отъ герцога Сезы. Судно, на которомъ онъ отправился, было захвачено пиратами, и тѣ сочли очень знатнымъ и богатымъ молодого человѣка, имѣвшаго при себѣ такія почетныя грамоты; съ нимъ поэтому обходились какъ можно жесточе, въ надеждѣ тѣмъ скорѣйшаго и значительнѣйшаго выкупа. При немъ былъ еще братъ; денегъ, собранныхъ коекакъ отцомъ, едва было достаточно для выкупа одного этого юноши. Страданія, какія Сервантесъ переносилъ въ теченіе пяти лѣтъ, предпринимаемыя имъ отчаянныя попытки вырваться изъ неволи, отозвались въ двухъ театральныхъ его піэсахъ и въ разсказѣ плѣннаго въ Донъ-Кихотѣ; планы его доходили въ смѣлости до того, чтобы поднять на возстаніе всѣхъ христіанскихъ невольниковъ и овладѣть Алжиромъ. Четыре раза жизнь его была на волоскѣ; какъ скоро открывался замыселъ, онъ всегда бралъ вину на себя, всегда вновь готовый рисковать жизнью. Чтобъ обезпечить отъ опасности свою столицу, своихъ рабовъ, свои корабли, мнѣ надо на́крѣпко держать испанскаго калѣку, говаривалъ обыкновенно Гасанъ-Паша. Изобрѣтательнымъ умомъ, силой воли и великодушной само-

отверженностью поэтъ снискалъ себѣ уваженіе и отъ друзей, и отъ враговъ. Наконецъ 22 октября 1580-го года могъ онъ сѣсть на корабль и идти навстрѣчу величайшей радости, какую только можно испытать въ этой жизни, —радости, послѣ долгаго плѣна, воротиться по добру и здорову въ родной край; „нѣтъ вѣдь на землѣ другого такого удовольствія, какъ снова пріобрѣсть „утраченную свободу". Бѣдность вынудила его снова поступить въ военную службу; онъ участвовалъ въ экспедиціи на Асорскіе острова. Заѣхавъ въ Эскививаисъ, Сервантесъ влюбился въ одну благородную даму, и получилъ ея руку и сердце; онъ прославилъ ее въ пастушескомъ романѣ „Галатея", написанномъ въ эти солдатскіе года. Въ 1584-мъ г. онъ опять вышелъ въ отставку и поселился съ женой въ родномъ ея городѣ. Чтобы содержать себя и семью сочинялъ онъ теперь піэсы для сцены. Особенно понравилась та изъ нихъ, гдѣ онъ изобразилъ жизнь плѣнныхъ въ Алжирѣ, а въ своей „Нуманціи" онъ развернулъ высокій паѳосъ самоотверженной любви къ родинѣ; оба произведенія легли межевыми камнями въ исторіи драмы,—одно для жанровой обработки современности, другое—для высокаго историческаго стиля въ изображеніи давней старины. Сервантесъ между тѣмъ подумывалъ уже принять мѣсто въ испанской Америкѣ, какъ вдругъ въ 1588-мъ году опредѣлили его наконецъ провіантскимъ флота коммиссаромъ въ Севилью. Здѣсь, въ теченіе десяти лѣтъ, предпринималъ онъ иногда поѣздки по Андалузіи; и жизни его въ этой области, обращенію съ тамошнимъ умнымъ и веселымъ людомъ, Шакъ приписываетъ нѣкоторую долю вліянія на своеобразный тонъ милой шутки и легкой ироніи, который пріобрѣли съ тѣхъ поръ его сочиненья.

Къ повороту 16-го вѣка на слѣдующій нѣтъ у насъ ни какихъ документальныхъ извѣстій о жизни поэта; тутъ-то именно набросалъ онъ планъ своего Донъ-Кихота, и подробное знакомство автора съ мѣстностями Ла-Манчи наводитъ на догадку, что въ ту самую пору онъ успѣлъ побывать и пожить и тамъ; преданіе говоритъ о какой-то ссорѣ, за которую онъ подвергся тюремному заключенію въ городкѣ Аргемазильѣ, и видитъ въ этомъ поводъ къ тому обстоятельству, что рыцарь печальнаго образа выставленъ ла-манчскимъ уроженцемъ. Достовѣрно то, что Сервантесъ, не дождавшись ни какой награды за долголѣтніе труды свои на общественной службѣ, удалился наконецъ въ частную жизнь. Донъ-Кихотъ (первой половиною) вышелъ въ 1605-мъ году и возбудилъ столько же удивленія, сколько и враждебныхъ нападокъ. Сервантесъ жилъ тогда въ Мадридѣ, внѣшнее положеніе его не улучшалось, болѣе и болѣе привыкалъ онъ къ мысли отказаться отъ счастія свѣта, съ тѣмъ чтобы надѣлять его за это дарами своего генія. Въ 1612-мъ году появились его Новеллы, написанныя отчасти въ Севильѣ, отчасти уже здѣсь. Въ предисловіи онъ говоритъ: „Я назвалъ ихъ „примѣрными повѣстями" (novelas ejemp-„lares), и если ты хорошенько въ нихъ всмотришься, то не найдешь рѣши-„тельно ни одной, изъ которой не льзя было бы извлечь какого-нибудь полез-„наго примѣра; я легко бы могъ указать на тотъ вкусный и чистый плодъ, „какой можно добыть изо всѣхъ ихъ вмѣстѣ и изъ каждой въ частности." Будь онѣ въ такомъ родѣ, чтобъ возбуждать дурныя мысли и пожеланія, онъ скорѣе отсѣкъ бы писавшую ихъ руку. Далѣе онъ справедливо хвалится своей оригинальностью: „Другія являвшіяся въ Испаніи новеллы всѣ переве-„дены съ иностранныхъ языковъ; эти же — мои собственныя, ни выкраде-

„ны, ни скопированы: онѣ родились въ моей головѣ, выведены на свѣтъ пе- „ромъ моимъ, и пускай себѣ ростутъ теперь въ рукахъ типографіи.“ Онъ взялъ ихъ прямо изъ жизни, и испанскій характеръ, во всей его своеобразности, обрисованъ въ нихъ такъ же вѣрно и свѣжо, какъ въ драмахъ Лопе де-Веги, и притомъ выставленъ еще вполнѣ свободной, національной его стороною, не нарадующейся привольемъ молодой, ни чѣмъ не связанной природы, въ совершенную противоположность надутой чопорности; знаніе людей и фантазія являются тутъ въ полномъ равновѣсіи между собою, композиція столько же ясна, сколько заманчива и удовлетворительна; нравственныя или психологическія задачи находятъ себѣ здѣсь душерадное разрѣшеніе; языкъ вышлифованъ и свѣтелъ какъ кристаллъ. Это истинно-мастерскія вещицы; „поцалуйтесь же, Сервантесъ и Гёте!“ писала Рахель, читая ихъ. Ревнивый Эстремадурецъ представляетъ намъ пожилого мужа въ бракѣ съ молодой женой, Цыганка Пресіоза, Два плута, Сила крови, Великодушный любовникъ, Знатная судомойка, рисуютъ испанскіе нравы, испанскіе характеры различныхъ сословій, въ чертогахъ и на постояломъ дворѣ, у себя дома и вчужѣ; въ Испаніи, въ Англіи, во Франціи, въ Германіи дали они драматургамъ не только что отличные сюжеты, но даже и цѣлый планъ для превосходныхъ піэсъ. Въ остроумныхъ рѣчахъ Лиценціата (университетскаго кандидата), считающаго себя стекляннымъ, Сервантесъ вылилъ всѣ тѣ горькія подмѣты, на какія поневолѣ навели его люди и дѣла, а потомъ къ серьёзной сторонѣ жизни прививаетъ онъ снова веселую ясность художественнаго воззрѣнія. Бесѣды Мельхіора Мейра съ „грубіаномъ“ въ одномъ, похожемъ на это произведеніи, конечно обнаруживаютъ, что Нѣмцы опередили тогдашнюю Испанію научнымъ образованіемъ.

Въ 1615-мъ году появилась вторая половина Донъ-Кихота; поводомъ къ ней послужило продолженіе романа, изданное однимъ Арагонцемъ подъ именемъ Авельянеды, съ явною цѣлію опозорить поэта; геніальнымъ окончаніемъ своего труда Сервантесъ какъ не льзя лучше отвѣтилъ и отомстилъ завистнику; мы должны быть благодарны послѣднему за то, что онъ вызвалъ его на этотъ споръ. Самъ Сервантесъ въ своемъ Путешествіи на Парнасъ осмѣивалъ стихоплетовъ, плавающихъ всегда на поверхности какъ пустыя тыквы. Когда Аполлонъ разсаживаетъ современныхъ поэтовъ по мѣстамъ въ своемъ саду, одинъ Сервантесъ не садится; Аполлонъ совѣтуетъ ему свернуть плащъ и на него сѣсть, но онъ такъ бѣденъ что у него нѣтъ ни какой верхней одежды! Новая попытка утвердиться на театральной сценѣ поэту не удалась; однакожь, на ряду съ менѣе цѣнными уже драмами, мы обязаны ему прекрасными интермедіями, родъ антрактныхъ піэсъ, о которомъ мы впослѣдствіи еще упомянемъ. Впрочемъ преклонные его года облегчило щедрое къ нему благоволеніе графа Лемоса, котораго онъ и обезсмертилъ посвященіемъ его имени нѣсколькихъ своихъ произведеній. Уже старцемъ написалъ онъ еще Персилеса и Сигизмунду, подражаніе александрійскимъ романамъ съ той ихъ стороны, что влюбленные также попеременно ищутъ и обрѣтаютъ, теряютъ и опять находятъ другъ друга; съ крайняго сѣвера предпринимаютъ они странствіе въ богоспасаемый городъ Римъ; ихъ разлучаютъ похищеніе, кораблекрушеніе, цѣлый рядъ коварныхъ посягательствъ, но они всегда соединяются потомъ опять и наконецъ достигаютъ цѣли своихъ желаній. Непоколебимость

17*

взаимной любви служитъ имъ прочной связью среди пестрой череды случайностей. Въ чувствахъ сердца слишкомъ преобладаетъ здѣсь сантиментальное направленіе, а въ событіяхъ—характеръ диковинныхъ приключеній. На смертномъ одрѣ Сервантесъ сочинилъ шутливое посвященіе милостивцу графу и умеръ въ одинъ годъ съ великимъ сверстникомъ своимъ, Шекспиромъ, именно въ 1616-мъ году.

Преимущество генія то именно и есть, что созданія его идутъ дальше собственныхъ умысловъ создателя. Сервантесъ въ своемъ Донъ-Кихотѣ задумалъ прежде всего сатиру на рыцарскіе романы и написалъ ее вполнѣ владѣя своимъ матерьяломъ, такъ что черезъ него мы какъ нельзя лучше узнаемъ послѣдній; заходящему средневѣковому образованію противопоставилъ онъ восходящую образованность новаго времени, чувство жизненной правды и очищенный изученіемъ древнихъ вкусъ. Онъ полемизировалъ противъ заносчивости воображенія, противъ гоньбы его за чудесами и противъ сгромождаемыхъ безпланно приключеній,—полемизировалъ удивительнымъ изображеніемъ дѣйствительности, которую превосходно передавалъ не только въ какой нибудь вводной, психологически тонко задуманной и талантливо выполненной, новеллѣ, но и въ полносочныхъ, ясно выдержанныхъ обликахъ, взятыхъ прямо изъ испанской народной жизни. Онъ не пренебрегалъ впрочемъ и тѣми романтическими прелестями, какія представляло ему настоящее. Такъ онъ ведетъ насъ иногда къ пастухамъ, живущимъ на полной волѣ и, какъ истые дѣти природы, противопоставляющимъ естественную поэзію жалкому набору формулъ и фразъ, на который падаетъ отъ нихъ тамъ и сямъ какъ бы полоска яркаго свѣта; даже когда подконецъ Донъ-Кихотъ говоритъ о той идиллической жизни, которую онъ, Санчо, патеръ и цырюльникъ намѣрены вести подъ чужимъ именемъ какъ поэтическіе пастушки, развѣ не сверкаетъ здѣсь молніей тотъ же опять контрастъ реальнаго съ идеалистическимъ бредомъ? На заднемъ фонѣ предстаетъ намъ у него борьба христіанства съ могаммеданами, опасности, причиняемыя страшнымъ тогда морскимъ разбоемъ, непредвидимые пути судьбы, проявляющейся во внезапныхъ похищеніяхъ, уводахъ въ плѣнъ и столько же неожиданной развязкѣ напастей и затрудненій. Мы видимъ у Сервантеса, какъ въ страстной любви постоянно бьетъ ключъ поэзіи даже и для дѣйствительныхъ людскихъ событій, когда наприм. Донъ-Кихотъ весь ушелъ въ благоговѣйную преданность къ никогда не виданной имъ красавицѣ, а между тѣмъ онъ, благодаря именно этому, такъ цѣломудренъ и вѣренъ сердцемъ. Такимъ соблюденіемъ границъ Сервантесъ и великъ, какъ художникъ; въ предѣлахъ частнаго и единичнаго всегда отражается у него всеобщность;* Донъ-Кихотъ и Санчо-Панса становятся подъ его творческою рукой такими типами, которыхъ міровая полносильность признана у всѣхъ образованныхъ племенъ; они представители фантастическаго рыцарства и наивной народности, и тутъ же является въ нихъ противоположность спиритуализма съ матерьялизмомъ, идеальнаго элемента съ реальнымъ. Сервантесъ раздвинулъ художественную форму „мошенничьяго романа", проводящаго своихъ героевъ по пути всѣхъ возможныхъ мытарствъ, и раздвинулъ именно тѣмъ, что помѣстилъ въ средоточіе его двѣ совершенно противоположныя фигуры: оттого въ бесѣдахъ ихъ

* Солнце любви отражается своимъ блескомъ и въ рыцарѣ печальнаго образа.

WHAT THE HECK IS THIS LANGUAGE ?

PROBABLY OTMAN-ISH

постоянно дается ему случай выставить двоедѣйственность людской жизни въ различныхъ взглядахъ на одну и ту же вещь. А юморъ вѣдь въ томъ собственно и состоитъ, чтобы въ великомъ выдвинуть и малое, въ смѣшномъ выдвинуть вмѣстѣ и то, что въ немъ трогательно или полно значенья. „Потѣшаясь надъ дурью, онъ всегда блюдетъ уваженіе къ ядру положительнаго со„держанія, къ тому идеальному ростку, который только что пошелъ здѣсь въ „ложномъ направленіи; оттого даже и въ картинѣ смѣшного чудачества у него „радуетъ насъ видъ благородства человѣческой природы, и съ какимъ-то бод„рымъ веселіемъ уповаемъ мы на свойственную ей несокрушимость",—какъ я сказалъ уже, говоря о Сервантесѣ въ своей „Эстетикѣ". Рыцарь печальнаго образа въ то же время—человѣкъ крайне замысловатый; дурь идетъ у него изъ благороднаго побужденія защищать невинность, давать вездѣ правдѣ верхъ надъ кривдой; но преизбытокъ фантазіи увлекаетъ его поступать не сообразно реальному положенію вещей, а подъ вліяніемъ чаръ романтической поэзіи, въ которыя облекается передъ нимъ пошлая дѣйствительность; головной міръ его не тотъ, что̀ міръ внѣшній, и это вводитъ его въ презабавныя столкновенія, гдѣ не смотря на свои высокіе порывы и на несомнѣнное мужество онъ только становится смѣшонъ. Лучшее призваніе рыцарства въ анархическую еще пору,—вступаться, за сиротъ, за бѣдныхъ, за слабый полъ,—въ періодъ установившагося уже правосудія и обезпеченнаго порядка прямо оскорбляетъ общество произволомъ своихъ вмѣшательствъ: Донъ-Кихотъ освобождаетъ схваченныхъ разбойниковъ, нападаетъ на вѣтряныя мельницы и на стада, отъ которыхъ народъ ждетъ себѣ корму, и наскакиваетъ даже на цирюльника, принявъ его бритвенный тазъ за шлемъ Мамбрина. Такъ Сервантесъ творитъ судъ надъ превозносимымъ до небесъ средневѣковымъ величіемъ, вдвигая его въ условія настоящаго, дѣйствительнаго быта. И если Донъ-Кихотъ почитаетъ коровницъ за благородныхъ дамъ и простые шинки за за̀мки, то не очевидно ли, что блескъ и цѣнность бытія зависятъ отъ воспріемлющей его субъективности? и невольно приходятъ на память слова Шиллера:

Душъ высокихъ вотъ отличье:
Онѣ вносятъ въ жизнь величье,
А не ищутъ въ ней его!

Кто, вмѣстѣ съ Санчо, не вѣрилъ бы ушамъ своимъ, слыша разумныя рѣчи Донъ Кихота,—когда онъ напримѣръ говоритъ о военномъ дѣлѣ и наукахъ, взвѣшивая относительное ихъ достоинство, или когда превозноситъ счастіе свободы,—тотъ былъ бы не дальновиднѣе этого рыцарева оруженосца, который, какъ заурядный реалистъ, слѣдуетъ на сѣромъ ослѣ за фантастическимъ представителемъ идеализма, не смотря ни на побои, ни на мошеннические обманы, какіе случается ему при этомъ выносить. И какъ великолѣпенъ этотъ веселый мужикъ съ крупной солью своего остроумія и своихъ безконечныхъ поговорокъ, какъ готовъ онъ предпочесть всякой рыцарской чести мѣшокъ хлѣба и спину невздутую до синяковъ, какъ онъ радъ позаняться колбасой въ то время какъ его баринъ заносится въ выспреннихъ помыслахъ, какъ отлично выдерживаетъ онъ испытаніе на губернаторскомъ посту благодаря чистосердечной прямотѣ своего простого здраваго смысла, и какъ ловко умѣетъ увернуться отъ тысячи плетей, потребныхъ для освобожденія заколдован-

Well Holly K
HAPPY V-DAY !

ной имъ Дульсинеи! Онъ и спитъ-то „не такъ какъ безсчастные любовники, „а прямо какъ человѣкъ, которому то и дѣло мяли бока", и почитая сонъ, въ простотѣ души, за хорошее изобрѣтеніе, онъ отпускаетъ безцѣнное словцо: Благослови Господи того, кто выдумалъ сонъ! какъ плащомъ накрываетъ онъ человѣка со всѣми его заботами! Когда онъ не съумѣетъ выразиться какъ слѣдуетъ, то утѣшаетъ себя тѣмъ что Богъ его все-таки пойметъ; что̀ разъ есть, то конечно возможно и опять, думаетъ онъ про себя вопреки маловѣрію. У него не выходитъ изъ головы графство, которое пріидетъ ему на долю, когда Донъ-Кихотъ завоюетъ королевство; что онъ заслужилъ такой награды своимъ прямодушіемъ, рыцарь сознается въ этомъ на одрѣ болѣзни, передъ смертью, когда онъ совершенно уже образумился. Порой зашевелится въ Санчо-Пансѣ лукавство, и станетъ онъ въ ту пору разводить турусы, такъ что не знаешь въ точности, насколько онъ вѣритъ и самъ въ то, что̀ говоритъ. Истинно-геніальнымъ художественнымъ пріемомъ со стороны Сервантеса выходитъ при этомъ его умѣнье пользоваться вѣрою въ волшебниковъ, которыхъ полны́ всѣ рыцарскіе романы, для приданія правдоподобнаго оттѣнка или достаточной мотиваціи чудовищнымъ даже иногда странностямъ. Если великимъ дѣломъ творчества была уже и выдержка контраста между фантастическою поэзіей и будничною, запечною прозой, между мечтательностью и простымъ реалистическимъ смысломъ въ двухъ главныхъ фигурахъ романа, то она еще болѣе выигрываетъ отъ того, что намъ постоянно просвѣчиваетъ въ ней необходимая сопринадлежность обѣихъ односторонностей для всего человѣческаго рода,—выигрываетъ и отъ парящей надъ ними веселой ироніи, когда идеалистъ съ своими благородными планами и высокими мыслями позабываетъ дѣйствительность и сокрушается объ ея утесы, а реалистъ между тѣмъ все-таки долженъ слѣдовать за нимъ и за его идеями, выдерживать съ нимъ вмѣстѣ волей и неволей историческую борьбу и переносить всѣ постигающіе его удары рока. Ни на одинъ мигъ не изсякаетъ здѣсь обиліе вымысловъ, прелесть всегда новыхъ отношеній на пластически-наглядной почвѣ народнаго быта Испаніи, и благодаря этому глубокая мысль созданія развертывается во всей живости и полнотѣ,—„неистощимый кладъ мудрости и благороднѣйшей услады", какъ называетъ эту книгу Шерръ и какъ вмѣстѣ съ нимъ назоветъ ее каждый, кто прочелъ ее въ дѣтствѣ и въ зрѣломъ мужествѣ. Сервантесъ отнюдь не хочетъ того, чтобы искусство было въ рукахъ невѣжественной черни или подъ ея господствомъ; и чернь для него не одна простонародная толпа: онъ положительно причисляетъ къ ней всякаго сплошь неотесу, будь онъ графъ или князь—все равно. Поэтъ, говоритъ онъ, родится поэтомъ, вдохновляетъ его Богъ, но онъ все-таки долженъ знать и разумѣть свое художество. Природный поэтъ можетъ превзойдти того, кто силится стать поэтомъ съ помощью искусства; но цѣль искусства завершать природу, и тамъ гдѣ сойдутся оба эти элемента разомъ, возникаетъ истинный, дѣйствительный поэтъ. Таковъ неоспоримо былъ самъ Сервантесъ. Сильно возставалъ онъ противъ безсвязныхъ дурачествъ и глупостей рыцарскихъ романовъ, противъ ни чѣмъ не овинословленныхъ приключеній, противъ безтолковыхъ вымысловъ, которыми они были начинены; „поэтическое созданіе тѣмъ лучше, чѣмъ ближе оно „къ дѣйствительности, и тѣмъ искреннѣе, чѣмъ тѣснѣе оно связываетъ „сомнительное съ возможнымъ. Надо стараться привить свои вымыслы къ

„понятію читателей, и писать такъ, чтобы невѣроятное становилось имъ „ближе, высокое знакомѣе и доступнѣй, чтобы душа ихъ находилась въ на„пряженіи, откуда рождаются вмѣстѣ восхищеніе, невольное потрясенье и жи„вой интересъ; они удивлены и въ то же время пріятно заняты. Ощущаемое „душой удовольствіе происходитъ здѣсь отъ красоты, отъ соразмѣрности цѣ„лаго съ частями и частей съ цѣлымъ, отъ стройнаго согласія фантазіи съ „дѣйствительностью.“ Такъ уничтожаетъ онъ вконецъ ложную манеру рыцарскихъ повѣстей, сознательно противопоставляя имъ идеалъ новаго романа; и это первое художественное созданіе доселѣ осталось величайшимъ въ своемъ родѣ. Сервантесъ не только что проводитъ Донъ Кихота сквозь множество разныхъ обстоятельствъ и отношеній, на которыхъ всегда останавливается съ одинаково радушной любовью эпика, чтобы вездѣ возбудить спокойно-ясное участіе въ насъ самихъ и нарисовать передъ нами полный образъ свѣта; подконецъ первой половины онъ сводитъ вмѣстѣ всѣ интереснѣйшія фигуры прежнихъ главъ и разрѣшаетъ всѣ узлы, которые тамъ завязались между ними, или соединяетъ запряденныя тамъ нити въ одну узорчатую ткань. Для второй, позже выработанной половины своего романа выбираетъ онъ удачнымъ мотивомъ то обстоятельство, что книга его тѣмъ временемъ появилась въ печати, что Донъ-Кихотъ сдѣлался уже извѣстнымъ лицомъ и что свѣтъ относится къ нему и къ веселому его Санчо со стороны страннаго рыцарскаго фантазёрства, а потому прежніе пріемы уже не повторяются опять; онъ беретъ совсѣмъ новые, неслыханные тоны, и герои у него теперь мистифицируются. Но они выдерживаютъ испытаніе, и побѣжденный Донъ-Кихотъ, являясь въ то же время побѣдителемъ надъ самимъ собою, вполнѣ наконецъ образумливается и находитъ за утраченными грезами самого себя. Не даромъ обѣ части эти уподобляли Иліадѣ съ Одиссеею. Но у Гомера намъ предстаетъ утренне-свѣжая, непосредственно-поэтическая картина юной и полной фантазіи дѣйствительности; а въ новое время внутренность и внѣшность, душа съ ея идеалами и трезвомысленная реальность, уже прямо противустоятъ другъ другу: вотъ почему борьба сердца со свѣтомъ и окончательное примиреніе ихъ въ гармоническомъ образованіи и свободномъ нравообычаѣ становятся теперь задачею эпической поэзіи. Оттого-то именно романъ, и притомъ на первыхъ порахъ романъ юмористичный, глубоко коренится въ самомъ духѣ времени. Помимо англійскихъ произведеній въ этомъ родѣ, ударяющихъ больше въ жанръ, къ созданію Сервантеса всего ближе подходитъ „Вильгельмъ Мейстеръ“ Гёте; у обоихъ господствуетъ между прочимъ въ прозѣ тотъ таинственный можно-сказать ритмъ, который своими разнообразными тонами приноравливается ко всѣмъ возможнымъ настроеніямъ и предметамъ, а между тѣмъ разливаетъ по цѣлому такъ чисто и свѣтло струи своего одинаково мелодическаго потока.

ВОЗСТАНОВЛЕНІЕ ИСКУССТВА ВЪ ИТАЛІИ.

Въ самомъ началѣ вѣка мастерскія художественныя произведенія удовлетворили страсти лучшихъ и благороднѣйшихъ людей къ прекрасному и великому и пробудили у всѣхъ смыслъ или восиріимчивость, гдѣ къ могучимъ, гдѣ къ гармоническимъ формамъ; украшеніе обиходной жизни, самая утварь, пріобрѣли чувственно-пріятное видообразованіе, но стиль пластики и живописи скоро выродился въ ту противную манеру, которая усвоиваетъ себѣ только внѣшнее, только бойкость руки, ни мало не заботясь о внутреннемъ, объ этическомъ или нравственномъ содержаніи, о духовно обусловливающей силѣ. Въ живописи повторяли граціозныя линіи Рафаэля, даже и не подозрѣвая, какой ясною глубиной чувства и какимъ высокимъ благородствомъ души онѣ оживлены у великаго мастера, и тѣмъ самымъ впадали въ пустую щеголеватость, какъ напримѣръ было съ Кавальере д'Арпино, съ братьями Цуккари. У нихъ нѣтъ индивидуальнаго чувства, нѣтъ особности естественнаго явленія, и оттого классическіе типы становятся мертвы́, безхарактерны въ своей всеобщности. Повторяютъ также мощно-напряженныя мышцы и смѣлыя положенія Микель-Анджело, но причины эффектовъ, стремленія и борьбы духа въ неудержныхъ его порывахъ — нѣтъ, и оттого выходитъ одно только пустое ломанье и натяжка. Это вполнѣ отвѣчало той уловкѣ, какою Римъ отдѣлывался отъ духа реформаторства, а между тѣмъ всѣми силами старался поддержать наружную обстановку Церкви, духовную власть и внѣшніе догматическіе уставы. Въ искусствѣ такъ же не углублялись въ сущность дѣла, а спѣшили выполнять субъективныя свои прихоти въ условныхъ линіяхъ, въ заученомъ колоритѣ. Такимъ образомъ дошли до мертвой аллегоріи: маски безъ плоти и крови надѣляли всякими аттрибутами, которыхъ отношеніе къ нимъ надо еще напередъ какъ-нибудь разгадать, тогда какъ фантазія, дѣйствительно выражающая чувство, онаглядживаетъ мысленное содержаніе, переливая его прямо въ естественныя формы. Посмотрите какъ Вазари хвалитъ написанное имъ изображенье Гарпократа: „Я „представилъ его глазастымъ и ушастымъ, чтобы показать какъ много на „своемъ вѣку онъ видѣлъ и слышалъ. На головѣ у него вѣнокъ изъ кизиля и „вишень, этихъ первыхъ и послѣднихъ въ году плодовъ, намекающихъ на то, „что горькій опытъ только со временемъ приводитъ человѣка къ зрѣлости. „Онъ весь обвитъ змѣею, взнакъ прозорливаго ума, и держитъ въ рукѣ „гуся, взнакъ бдительности."

Церковь все-таки возстановила однакожь порядокъ и благочиніе внутри; само духовенство сдѣлалось серьёзнѣе, строже въ своихъ нравахъ: на тотъ же путь возстановленія вступило и искусство. Отъ него также потребовалось вѣры и чувства къ тому, что̀ оно изображаетъ, потребовалось воздерживаться отъ всего чувственно-сладострастнаго и языческаго, чему въ своемъ увлеченіи красотой отдалось оно такъ безоглядно въ эпоху Ме́дичей. И вотъ скульпторъ Амманати уже горько сожалѣетъ о томъ, что онъ ваялъ изъ мрамора кумиры, для низверженія которыхъ мученики шли на всякую напасть и смерть, и ему хотѣлось бы теперь, съ помощію нѣкоторыхъ добавокъ, пре-

вратить Музу или Минерву въ христіанскія добродѣтели. Одинъ кардиналъ вырѣзалъ Венеру изъ картины Тиціана, одинъ епископъ окорналъ Парисовъ судъ, отнявъ прочь всѣхъ трехъ богинь, такъ что Парисъ остался въ одиночку, а питомецъ іезуитовъ, императоръ Фердинандъ II, сожигалъ даже и цѣлыя картины. Въ томъ же смыслѣ дѣйствовалъ и инквизиторскій фанатизмъ, падкій на изображенія святыхъ, съ которыхъ дерутъ кожу, которыхъ жарятъ на огнѣ или подвергаютъ безпощадному бичеванію: натуралистамъ было на руку выставлять напоказъ всѣ эти страхи, тогда какъ другіе художники, стремясь больше къ задушевности, рисовали изступленный восторгъ людей передъ явившеюся имъ Мадонной, причемъ съ сознательнымъ умысломъ ставилось на первый планъ крайнее увлеченіе благочестивымъ чувствомъ, выраженіе религіозной сантиментальности. Однакожь, какъ сами папы, со временъ Урбана VIII-го, стали ревностно заботиться не объ одной лишь Церкви, а вмѣстѣ и о Церковной Области, и ради національныхъ интересовъ сближались больше съ веселою въ быту своемъ Франціей, нежели съ мрачно-нахмуренною Испаніей, такъ и искусство обернулось опять къ природѣ и снова пріобрѣло возможность просвѣтлять и мірскую красоту въ дружномъ общеніи съ антикомъ. Скульпторъ Джованни да-Болонья въ своемъ „Похищеніи Сабинянокъ“ развернулъ опять противоположность мужскихъ и женскихъ тѣлесныхъ формъ въ живописной, смѣло сгроможденной, но пластически-возможной, свободной и интересной группѣ; даже летящаго и балансирующаго въ воздухѣ вѣстника боговъ поставилъ онъ на бронзовое дуновеніе поднявшаго его вѣтра.

Возстановленіе живописи произошло двоякимъ путемъ: во первыхъ,— путемъ изученія природы, пренебреженнаго маньеристами, а потомъ—возвратомъ къ старымъ мастерамъ, относительно внутренняго содержанія и замысла. Но при желаніи совокупить на выборъ преимущества разныхъ великихъ живописцевъ, потеряли изъ виду тотъ законъ, что самый способъ отдѣлки обусловливается сюжетомъ и мыслію, позабыли что и въ характеристической техникѣ явно проступаетъ духовная индивидуальность; а при одностороннемъ стремленіи уловить только голую дѣйствительность, часто впадали въ отвратительное или въ пошлое. Но нѣкоторымъ художникамъ, особенно въ томъ или другомъ счастливомъ созданіи, удавалось иногда совладать и съ такими опять противоположностями. Какъ бы то ни было, но въ цѣломъ все это производило впечатлѣніе эпигонства, послѣдышества, то-есть не вновь зацвѣтающей первобытности, а именно—реставраціи, возстановленья.

Главою натуралистовъ былъ Микельанджело Америги, прозванный по мѣсту рожденія Караваджо (1569—1609). Онъ стремился къ естественности въ рисункѣ и въ мѣстномъ колоритѣ дотого, что Аннибалъ Караччи однажды спросилъ его: чтобы писать тѣло, ужь не натираетъ ли онъ вмѣсто красокъ живого мясца? Но въ противоборство выдохшемуся блѣдному идеализму, онъ ударился въ грубое и пошлое, и такимъ образомъ его безоглядно-смѣлая оборона природы противъ призрачной художественности въ свою очередь стала поперекъ всякому облагороженію. Погребеніе Іисуса Христа превращается у него въ похороны атамана цыганскаго табора, у усопшей Маріи вздулся животъ, и растопыренныя ноги протянуты отвратительнымъ образомъ Но

тамъ, гдѣ онъ высказываетъ дикую безпутную страстность своего собственнаго существа въ соотвѣтственныхъ ей сюжетахъ, гдѣ черными тѣнями, которыя употребляетъ онъ для лѣпки своихъ фигуръ, и яркими струями свѣта во Мракѣ, Караваджо передаетъ съ жутко-потрясающей силою самую темную сторону людской жизни, какъ напримѣръ въ своихъ „Шулерахъ", или въ „Соучастникахъ убійства", гдѣ съ бойкой дерзостью изображаетъ онъ преизбытокъ чувственной мощи,—тамъ не льзя не признать у него своеобразной поэзіи гнуснаго, не льзя не предпочесть вспышекъ безприкрасной природы, которыми онъ возбудительно дѣйствовалъ на многихъ своихъ современниковъ, шаблонамъ трезвой плоскости и суши другихъ живописцевъ, хотя бы и пришлось въ то же время пожалѣть, что онъ не съумѣлъ подняться до высоты нравственной гармоніи. Изгнанный изъ Рима въ Неаполь, онъ особенно повліялъ на Испанца Риберу (ло-Спаньіолетто), изучившаго передъ тѣмъ Венеціанцевъ и Корреджіо, но промѣнявшаго здѣсь свою болѣе свѣтлую и пріятную манеру на живопись ужаснаго, такъ что съ этихъ поръ онъ предпочтительно сталъ изображать съ необыкновенной силою страданія мучениковъ въ зловѣщемъ полумракѣ. Онъ и революціонный живописецъ битвъ, Фальконе, образовали младшаго, многостороннѣйшаго и блистательнѣйшаго художника этого кружка, Сальватора Розу (1615—73). Его полная приключеній молодость, проведенная въ горахъ, потомъ связь его съ учеными во Флоренціи, поэтическая жилка, то высказывавшаяся въ ѣдкихъ сатирахъ, то выводившая его актеромъ на сцену, гдѣ онъ потѣшалъ народъ своими импровизованными фарсами, все это и развивало, и вмѣстѣ доказывало богатую его даровитость. И онъ также слѣдовалъ внушеніямъ своихъ капризовъ и страстей, и если, разжигаемый честолюбіемъ, онъ, по собственному признанію, работалъ чуть не на́ смерть, чтобы только надѣлать какъ можно больше шуму и имѣть блистательный успѣхъ, то, надобно сказать, ему послужило въ этомъ на пользу классическое образованіе, облагородившее его теплое природное чувство. Его „Заговоръ Катилины" представляетъ намъ ту же темную силу въ исторіи, которую онъ такъ любилъ въ физической природѣ, когда писалъ, напримѣръ, страшную лѣсную дебрь, а штафажемъ къ ней бралъ разбойника или кающагося воина. Но есть у него и такіе пейзажи, которые напоминаютъ свѣтлую ясность Клодъ Лоррена, а въ огневыхъ сценахъ боя иногда проглядываетъ Рубенсъ, какъ первоначальный его образецъ.

Послѣ того какъ Камли въ Кремонѣ и Прокаччини въ Миланѣ основали школы для серьёзнаго изученія живописи, эклектицизмъ нашелъ себѣ главный пріютъ въ академіи Караччей въ Болоньѣ; она оказала господствующее на ту пору вліяніе, и важнѣйшіе художники выходили тогда изъ нея. Она была сборнымъ мѣстомъ для поэтовъ, для ученыхъ; тамъ бесѣдовали и серьёзно, и шутя объ искусствѣ, о художественныхъ произведеніяхъ, обмѣнъ мыслей порождалъ новыя живописныя задачи. Каждый, смотря по таланту и склонности, долженъ былъ вырабатывать свой стиль, опираясь на лучшія созданія прошлаго. Лодовико Караччи (1555—1619) не обладалъ собственно ни творческою фантазіей, ни вдохновеньемъ; учитель спервоначала видѣлъ въ немъ будущаго краскотера, а не художника; однакожь онъ учился такъ же основательно, какъ и медленно, и та скромная добросовѣстность, отъ которой совсѣмъ отвыкли маньеристы, воротилась въ искусство именно благодаря

ему. Онъ странствовалъ по Италіи, разборчиво присматриваясь ко всему лучшему; онъ воспиталъ своихъ, нѣсколько младшихъ его, племянниковъ, чтобы произвесть въ живописи настоящую реформу. Одинъ изъ нихъ, Агостино (1558—1601), былъ золотыхъ-дѣлъ-мастеръ, другой, Аннибалъ (1560—1609), портняжилъ въ мастерской отца. Первый сталъ литературно-образованнымъ человѣкомъ, охотно водившимся съ учеными; второй быстро работалъ кистью, покамѣстъ тотъ обдумывалъ и мудровалъ; живописецъ, думалъ меньшой братъ, долженъ говорить не языкомъ, а руками. Всѣ трое основали академію „Попавшихъ на (истинный) путь" (Incamminati). Агостино преподавалъ анатомію и перспективу, миѳологію и исторію; Аннибалъ руководилъ ежедневными упражненіями въ рисовкѣ и въ живописи съ гипсовыхъ слѣпковъ и съ натуры. Рядомъ съ антиками изучали великихъ отечественныхъ мастеровъ; мѣсто ихъ творческаго чутья формъ заступилъ теперь обдумчивый выборъ; люди думали усвоить себѣ этимъ преимущества величайшихъ созданій, даже соединить ихъ въ себѣ всѣ. Агостино Караччи сочинилъ въ сонетной формѣ и рецептъ, какъ именно достигать подобной цѣли: надо писать съ вольнымъ размахомъ, поримски, усвоить себѣ тѣнь Венеціанцевъ и благородный ломбардскій колоритъ, да сверхъ того плодовитость Бонаротти, естественную свободу Тиціана, корреджіево искусство развернуть стиль въ ясной чистотѣ и симметричность Рафаэля, достоинство Тибальди, умѣнье Приматиччіо изобрѣсти и расположить, да еще немножко граціи Пармиджанино; кто же, оканчиваетъ онъ, захочетъ разомъ изучить все, тотъ пусть неустанно подражаетъ геніальнымъ созданіямъ Николлино. А Николлино (то-есть Николушка) не кто иной какъ одинъ всѣми потомъ забытый подражатель Рафаэля. Аннибалъ Караччи написалъ разъ на одномъ образѣ Мадонну по Павлу Веронезе, Младенцевъ Христа и Іоанна на манеръ Корреджіо, Іоанна евангелиста по Тиціану, а св. Екатерину во вкусѣ Пармиджанино. Но въ другихъ произведеніяхъ его руки различные элементы являлись въ болѣе удачномъ сочетаніи. Таковы, напримѣръ, удивительныя миѳологическія фрески Аннибала въ палаццо Фарнезе. Рисункомъ и драпировкой счастливо соревнуютъ онѣ римскимъ образцамъ Микель-Анджело и Рафаэля, онѣ радуютъ взоръ роскошью венеціанскаго колорита, а свѣтъ и тѣнь въ моделлировкѣ фигуръ сливаются въ такое превосходное цѣлое, которое едва ли уступитъ корреджіевскому; гармоничность совокупнаго впечатлѣнія заставляетъ позабыть, что не всѣ частности одушевлены здѣсь тою свѣжею жизненною силой, какую мы находимъ у оригинальныхъ мастеровъ.

Доменикино (1591—1641), сколько ни принуждалъ его побоями отецъ, не отказался отъ страсти къ живописи и не вступилъ въ духовное званіе, какъ тому хотѣлось; но онъ такъ медленно успѣвалъ въ искусствѣ, что товарищи прозвали его воломъ; Аннибалъ Караччи однакожь возразилъ: Волъ этотъ пашетъ добрую почву, она принесетъ искусству хорошій плодъ;—и вскорѣ за писанную на состязаніе композицію ему присуждена была почетная награда. Онъ былъ простъ и полонъ смысла въ жизни и творчествѣ; безъ зависти признавалъ онъ достоинства другихъ, и охотно пользовался ихъ примѣромъ. Его „Причащеніе св. Іеронима" соразмѣрностью расположенія частей показываетъ въ немъ обдумчиваго, а выработкою формъ—тщательнаго и вмѣстѣ увѣреннаго въ себѣ художника. Народныя, въ особенности женскія, фигуры,

которыя, на манеръ старыхъ Флорентинцевъ, онъ любилъ присоединять въ качествѣ зрителей къ сценамъ изъ библейскихъ исторій и легендъ, отличаются у него тонкимъ чувствомъ изящества. Послѣднее было еще живѣе у Гвидо Рени (1575—1642). Приличіе и благородство манеръ, превозносимыя въ его собственной особѣ, обнаруживаются и въ его произведеніяхъ. Онъ любилъ играть и игралъ по большой, ища въ этомъ средство возбужденія, и проигрышъ всегда изощрялъ его на быструю работу; за то она становилась съ каждымъ днемъ шаблоннстѣе въ линіяхъ, серебристо-сѣрѣе, блѣдноватѣе и тусклѣе въ краскахъ; пошлая щеголеватость заступала у него мѣсто полнохарактерной граціи. Онъ жилъ, пользуясь большимъ почетомъ въ Римѣ; но если кардиналъ Саккетти держалъ ему однажды мыльницу во время бритья, помня что Карлъ V самъ какъ-то разъ поднялъ кисть, выпавшую у Тиціана, то это совершенно безцѣльное, чисто-внѣшнее и преднамѣренное подражаніе показываетъ развѣ только одно, дочего подконецъ измельчало великодушное прежде покровительство знати. По прибытіи Гвидо Рени въ Римъ прямо изъ болоньской школы, Кавальере д'Арпино завлекъ его въ союзъ противъ натуралистовъ. Гвидо хотѣлъ побить нововводителей ихъ собственнымъ оружіемъ, и написалъ отшельниковъ въ пустынѣ и распятіе Петра съ грандіозною силой, въ дебелыхъ очеркахъ и съ темными, мрачными тѣнями; Караваджо пригрозилъ за это, что будетъ продолжать борьбу уже не кистью, а мечомъ. Истинная слава Гвидо Рени основана на нѣсколькихъ созданіяхъ, занимающихъ средину между этими первыми работами и его позднѣйшею манерой; тутъ чувство природы и стиля, сила и чарующая красота дѣйствительно сопрониклись между собою. Такое сочетаніе находимъ въ одномъ просто-величавомъ, потрясающемъ и возносящемъ душу образѣ распятаго Христа между Маріею и Іоанномъ въ болоньской Пинакотекѣ, и въ великолѣпной по колориту, размашисто свѣтлой плафонной картинѣ виллы Роспильіози въ Римѣ: Аполлонъ на солнечной колесницѣ окруженъ пляшущими Горами, а сыплющая розы Аврора паритъ впереди бѣлоснѣжныхъ коней. Гвидо крѣпко стоялъ на томъ, что обязанъ своей художнической славою труду, а не природной способности. Что такое врожденный талантъ! говорилъ онъ. Знаніе и умѣнье выработалъ я себѣ прилежаніемъ; не во снѣ же даются они человѣку. Не во снѣ открылись мнѣ и идеалы; они лежатъ въ античныхъ статуяхъ, откуда я добылъ ихъ долголѣтнимъ изученьемъ. Дѣйствительно, ликъ его скорбящей, а также и граціозно возносящейся къ небу Маріи, напоминаетъ собой черты Ніобы, а строй членовъ его Христа, его Венеры, можно скорѣе назвать колоритнымъ воспроизведеніемъ греко-римской пластики, нежели непосредственною идеализаціей природы. Пріемъ этого живописца напоминаетъ мнѣ какъ Тассъ, вплетая въ свой эпосъ цѣлыя выдержки изъ древнихъ поэтовъ, пропитываетъ ихъ струею собственнаго чувства. Антикъ воспроизводится теперь прямо и непосредственно, тогда какъ онъ только вдохновлялъ Рафаэлей и Тиціановъ своимъ примѣромъ подмѣчать прекрасное въ дѣйствительности и придавать ему вполнѣ гармоническія формы.

Та пріятная миловидность, для которой Гвидо въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ жертвовалъ и характерною силой, и глубокомысліемъ, нашла себѣ главнаго представителя въ лицѣ Франческо Альбани (1578—1660). Игру новыми щегольскими оборотами, замѣнившую теперь содержаніе идей и

чувствъ въ поэзіи, онъ перенесъ въ живопись, переложилъ въ красивыя позы и движенія своихъ фигуръ, служащихъ всегда штафажемъ для какого-нибудь миленькаго ландшафта. Онъ читалъ Виргилія и Овидія, Аріоста и Тасса, все ища для этихъ фигуръ самаго соотвѣтственнаго положенія; остальныя части картины, зеркально-блестящія воды и цвѣтущіе сады, писались его подручниками. Онъ жилъ полнымъ домомъ на дачѣ Мельдала; прекрасная жена его, Дораличе Фіораванти, служила ему моделью для Венеръ, Галатей и Нимфъ; она же была матерью одиннадцати прелестныхъ дѣтей, которыхъ онъ опять-таки воспроизводилъ въ своихъ Амурчикахъ. Но мелочная суетность, не давшая ему дойдти въ искусствѣ ни до чего великаго, отравляла его счастіе завистью къ другимъ высоко уважаемымъ живописцамъ: вѣдь пересталъ же онъ покупать піаченцскій сыръ, услыхавъ какъ-то на бѣду что это любимая снѣдь Гвидо-Рени!

Сильнѣе, ядренѣе и свѣжѣй былъ Франческо Барбіэри, прозванный Гверчино да-Ченто (1590—1666). Крестьянскимъ мальчикомъ привезъ онъ однажды съ отцомъ возъ дровъ въ школу Караччей, и съ тѣхъ поръ поступилъ туда въ ученіе; сильное впечатлѣніе произвелъ на него потомъ въ Римѣ темный колоритъ Караваджо; но мягкій его характеръ избѣгалъ всего грубо-суроваго, облагороживалъ все дикое, и впослѣдствіи довелъ его даже до изнѣженности. Бароччіо, Чиголи услаждаютъ ясностью своего теплаго колорита; Сакки рисуетъ фигуры, полныя тихаго достоинства, Ланфранко отличается ремесленною сноровкой. У всей этой группы художниковъ въ большомъ ходу были полуфигуры съ выраженіемъ сильной скорби или радости, набожнаго или восторженнаго настроенія. Сюда принадлежатъ сивиллы Доминикино и Гверчино, вѣнчанный терніемъ Спаситель и умирающая Клеопатра съ эхидной на груди Гвидо Рени, полныя простой искренности молящіяся Мадонны Сассоферрато, которыя у Карло Дольче переслащиваются до сантиментализма, или наконецъ смотрящая Медузою, пышущая вмѣстѣ и сладострастіемъ и гнѣвомъ, аллоріева Юдиѳь.

БАРОКЪ. ІЕЗУИТСКІЙ СТИЛЬ И МАРИНИЗМЪ.

Смѣлость, съ какою Микель-Анджело достигалъ живописныхъ эффектовъ въ своихъ постройкахъ, дѣйствовала съ губительнымъ опьяненіемъ на слабѣйшихъ его послѣдователей; на мѣсто архитектоническаго закона поставили они субъективный произволъ, и простыя выразительно-ясныя линіи разрѣшились у нихъ въ надутые завитки, въ угловато переплетающіеся выпуски. Возрожденіе просто одичало. То обстоятельство, что передъ собствен-

но-строевою массою оно выводило прекрасный миражъ дѣйствующихъ ея силъ (то-есть фасадъ) въ живомъ съ нею соотношеніи, само по себѣ соблазняло на декоративную игру этими формами, сложенными по антику, и требовало сдерживающей осмотрительности, какой именно недоставало тому времени, сегодня хотѣвшему ослѣпить чувства богослужебнымъ велелѣпіемъ, привлечь опять жадную до зрѣлищъ толпу въ храмъ и тамъ совершенно ее озадачить, а завтра—спускавшему всѣхъ демоновъ страсти на религіозную войну и подъ покровомъ святыни стремившемуся достигнуть цѣлей хитраго себялюбія. Тутъ пришлось и архитектурѣ ударить въ самыя звонкія свои струны. Если колонны фасада въ сущности не поддерживали ни чего, а стояли передъ стѣной только ради украшенія, то отчего же имъ было не изогнуться, не выкрутиться, и восходя такимъ образомъ вверхъ не повторять тѣхъ же вывертовъ и изгибовъ, какіе планъ зданія представлялъ въ чередѣ выгнутыхъ и вогнутыхъ кривыхъ, какіе стало-быть вся площадь его представляла въ горизонтальномъ направленіи? Если капитель не была ни чѣмъ отягчена, отчего было ей не походить на пучокъ цвѣтовъ или перьевъ? Если эти арки ровно ни чего не смыкали, отчего имъ было не извиться улиткою, прежде чѣмъ достичь точки соединенія справа и слѣва? И если человѣкъ надѣвалъ на голову парикъ, отчего было не взбить также крупныхъ локоновъ и подъ навершьемъ башни, отчего не вчесать и не вцѣпить ихъ одинъ въ другой по наклонной линіи фронтона? Колоннѣ даютъ въ дру́жки цѣлый конвой полуколоннъ и пилястръ, а архитраву—цѣлую лѣствицу спусковъ; остающіеся за тѣмъ простѣнки съ наружной стороны или же внутри, между столпами и алтарями, углубляются въ видѣ нишъ, украшаются раковистымъ узоромъ. Надо всѣмъ этимъ высятся щипцы. Не даромъ говорятъ, что столярная работа воспроизводилась тутъ въ большихъ каменныхъ массахъ; при видѣ ихъ часто кажется, какъ будто свѣжее еще сначала дерево впослѣдствіи ссохлось и потрескалось. Это не исключаетъ впрочемъ сильныхъ свѣтовыхъ и тѣневыхъ эффектовъ, а слѣдовательно и нѣкоторыхъ живописныхъ красотъ; бароковымъ фантазіямъ дается полный разгулъ на основѣ хорошо обдуманныхъ пропорцій, только первобытно-изящныя формы ихъ громоздятся здѣсь въ какой-то взъерошенной, курчавой безрядицѣ. Карло Мадерна (1556—1639), Борромини (1599—1667), Бернини (1589—1680), Альгарди (1602—54) были верховодами этого направленія, а іезуиты распространили его путемъ своихъ церковныхъ построекъ, щеголяя другъ передъ другомъ ошеломляющими эффектами. Ихъ патеръ Андреа Паццо (1642—1709) къ практикѣ присоединилъ и теорію. Если древніе, а потомъ и Возрожденье, подпирали легкій навѣсъ или же балконъ, вмѣсто колоннъ, спокойно стоящими человѣческими фигурами, то почему же, спрашиваетъ онъ, не дать иногда этимъ фигурамъ и сидячаго положенія? а не портитъ оно дѣла, такъ почему не допустить тогда согнутыхъ, какъ бы сидячихъ также, колоннъ?

Чувство центральности и широкаго простора держалось еще въ церковномъ строеніи; идущія отъ купольной черты поперечныя крылья замыкались вверху обыкновенно коробовымъ сводомъ, а въ серединѣ купола дѣлался пролетъ, такъ что надъ нимъ и его свѣтлыми окнами высилась вѣнчающая все вершина. Дорогой мраморъ и штукъ, блескъ золота и красокъ усиливали великолѣпіе цѣлаго, пластика и живопись дѣйствовали заодно съ архитектони-

ческимъ стилемъ, чтобы придать ему еще больше пышности и оживить всякую рѣшительно плоскость. Своды расписывались архитектурными видами, которые наполнены роями ангеловъ и святыхъ и совершенно обманываютъ глазъ, благодаря мастерскому умѣнью живописцевъ владѣть перспективою. Фигуры обдѣланы такъ рельефно, какъ будто бы онѣ дѣйствительно обладали тѣлесностью и представлялись взорамъ снизу; для довершенія иллюзіи ихъ рисованыя по вырѣзанной жести ноги и руки перехватываютъ въ случаѣ нужды и за карнизную черту. Но въ самихъ фигурахъ не найдете вы нигдѣ спокойствія, вездѣ выражается экстазъ, вездѣ страстная торопливость въ движеніи. Одежды топорщатся въ глубоко оттѣненныхъ сборкахъ, и каждый членъ тѣла, каждая складочка видимо лѣзутъ на показъ, хотятъ во что бы ни стало привлечь къ себѣ ваши взоры; притязательная натянутость, бьющая въ глаза утрировка,—вотъ главный характеръ такой живописной орнаментаціи. Это внутренно-пустое, а снаружи блестящее искусство реакціонной, насильственной церковности не погружается въ святыню для того чтобы изобразить ее потомъ въ самодовлѣющемъ величіи, въ тихой и кроткой высотѣ; оно чествуетъ ее боемъ въ бубны и въ турецкіе барабаны, оно хочетъ обойдти зрителя прямо чувственными чарами, оно изворачивается на всѣ лады, во всѣ стороны, чтобы только какъ-нибудь захватить его, ошеломить, увлечь. Но что въ такомъ пестромъ, бьющемъ черезъ край обиліи есть жизнь, и что жизнь все-таки лучше мертвой скуки или внутренней пустоты окоченѣлаго византійскаго формализма, объ этомъ не льзя умолчать и здѣсь.

Съ большей мѣрою нежели въ церквахъ выступаетъ новое это зодчество во дворцахъ и чертогахъ, хотя и тутъ царитъ подавляющій эффектъ массъ, хотя и тутъ странныя причуды мѣшаются съ соображеніями трезваго расчета. Особенно постройка сѣней и лѣстницъ, въ чемъ образецъ великолѣпія дала Генуа, доведена была до самой удачной эффектности; но часто и здѣсь объемъ дѣйствительныхъ размѣровъ увеличивался иллюзіей живописной перспективы. Живописное начало является съ полнымъ правомъ и роскошнымъ блескомъ преимущественно въ виллахъ, гдѣ искусство сочетается съ природою, гдѣ терасы съ водометами и водопадами, колончатыя галереи съ тѣнистыми рядами дубовъ и кипарисовъ, цвѣтники съ межеумочными грядками изъ раковинъ, дѣйствуютъ всѣ заодно, и изъ этого архитектонически расположеннаго сада взору открывается еще видъ на вольное пространство въ поле, на живописно-разнообразный ландшафтъ. Кто хоть разъ видѣлъ виллу д'Эсте въ Тиволи, тотъ никогда ея не забудетъ.

Я говорилъ уже о томъ, что въ живопись вторглась не одна лишь сладкая восторженность, что ее посѣтилъ также и натуралистическій наплывъ отвратительнаго элемента. Піэтро де-Кортона, Лýка Джордано, прозванный Фаиресто (Валяй), расписывали съ разными перспективными уловками и не щадя яркихъ красокъ потолки и стѣны чертожныхъ залъ; произведенія ихъ—чистая выставка, великолѣпная снаружи, и пустая какъ свищъ внутри. И пластика, даже работая совершенно самостоятельно, слѣдовала вездѣ той же тягѣ, какой она отдалась при изукрашеніи церквей. Мужскія фигуры щеголяютъ здѣсь напруженностью мускуловъ, женскія доведены до крайней мягкости, изнѣженности формы разлетныя, раздутыя, бористыя по краямъ одежды какъ нарочно конт-

растируютъ съ наготой, охотно выдаваемой сластолюбивому взгляду. Святые, которые, терпя страшную тѣлесную муку, въ перекашивающемъ глаза восторженномъ изступленіи, все-таки неизбѣжно смотрятъ въ мраморныя облака, на которыхъ покачиваются себѣ ангельчики, — сдѣлались въ іезуитскихъ церквахъ самымъ любимымъ сюжетомъ для алтарныхъ украшеній. Чисто-субъективныя затѣи представляютъ зрителю трудныя иногда загадки въ своихъ хитросплетенныхъ аллегоріяхъ. Лоренцо Бернини былъ всеобщимъ дивомъ и героемъ этого времени,—любимецъ папъ, начиная съ Урбана VIII-го, художникъ, полный стремленія къ творчеству и которому планъ давался очень легко, утонченный техникъ въ исполненіи, но безъ идеальнаго благородства, безъ высокаго душевнаго спокойствія; въ своемъ порывистомъ пылу онъ всегда гнался только за эффектомъ, все равно, господствуетъ ли у него моментальность въ движеніи, какъ напримѣръ при преслѣдованіи Аполлономъ Дафны, у которой руки, жалобно поднятыя на мольбу, тутъ же превращаются въ лавровыя вѣтви, или же когда персты Плутона втискиваются въ мраморное тѣло Прозерпины, которая и хочетъ у него вывернуться, и вмѣстѣ не прочь чтобъ онъ ее похитилъ; то же видимъ и въ святой Терезѣ, раскрывающей всѣ плотскія прелести въ то время какъ она падаетъ безъ чувствъ, изнемогая отъ набожнаго млѣнія и восторга; то же сантиментальное кокетство и въ его плачущихъ ангелахъ, стоящихъ на мосту съ орудіями страданій Іисуса. Кто никогда не перехватываетъ за правило, тотъ ни до чего и не дойдетъ — было твердымъ убѣжденіемъ Бернини. Винкельманъ отзывается объ немъ такъ: Онъ преувеличеніемъ старался облагородить формы, заимствуемыя изъ низшихъ природныхъ сферъ; фигуры его точно чернь, внезапно очутившаяся на верху счастья.—Всѣхъ ближе къ нему подходилъ Стéфано Альгарди въ своихъ смѣлоподвижныхъ, живописно компонованныхъ рельефахъ; умѣреннѣе держалъ себя Карло Мадерна. И вліяніе Итальянцевъ распространилось по всѣмъ европейскимъ землямъ. Понадобилась, закаленная реформаціей и религіозными войнами, сила Нѣмцевъ для того, чтобы ввести въ искусство элементъ поздоровѣе.

Тогда какъ въ итальянской литературѣ непосредственное подражаніе антику повело къ пиндарично-икаровскимъ полетамъ Кіабреры и къ передѣлкѣ гораціевыхъ одъ на новый ладъ во вкусѣ Тости, душа Неаполитанца Марини (1569—1625) совмѣстила въ себѣ рядомъ сладострастіе съ жестокостью, и послѣдняя нашла въ „Избіеніи виолеэмскихъ младенцевъ" такое выраженіе, которое напоминаетъ отвратительные ужасы натуралистовъ, а утонченная похотливость затянула въ его „Адонисѣ" и въ его фавнически-наглыхъ „Свадебныхъ пѣсняхъ" соблазнительное для многихъ и далеко отдавшееся пѣніе Сиренъ. Венера влюбляется въ спящаго Адониса, и прежде чѣмъ ревнивый Марсъ успѣлъ отдать его на растерзаніе своему вепрю, она вводитъ его въ сады утѣхи, гдѣ среди плясокъ и пѣсенъ, среди сладострастныхъ статуй и картинъ, для него настежь раскрываются ворота чувственныхъ удовольствій, и онъ понемногу доходитъ до совершеннаго упоенія. Ослабляющее душу раздраженіе похотливыхъ чувствъ становится теперь цѣлью поэзіи, и вмѣсто творческой изобрѣтательности, которая идетъ впереди всего въ большихъ ясныхъ чертахъ композиціи, развертывая при этомъ характеры дѣйствующихъ лицъ, здѣсь дается полный разгулъ воображенію плутать по запутанному ла-

биринту частныхъ подробностей, теряться въ туманѣ заоблачныхъ метафоръ; орнаментика въ этомъ изукрашенномъ стилѣ заглушаетъ мысль и чувство скоро-рослыми побѣгами изысканныхъ оборотовъ, затѣйливыхъ выходокъ и хитро измышленныхъ троповъ; въ литературѣ, точно такъ же какъ и въ выродившихся тогда зодчествѣ и изобразительномъ искусствѣ, вошли въ моду напыщенность и излишество прикрасъ. Въ Испаніи Гонгора де-Арготе (1561—1627) явился первымъ мастеромъ этого аффектированнаго и перехитреннаго слога, отличавшагося отъ обыкновенной рѣчи своенравно-вычурными оборотами, бездною миѳологическихъ намековъ, выставляемою на показъ чрезмѣрной картинностью и странными, совершенно озадачивающими сравненіями; и даже такой человѣкъ какъ Кальдеронъ не остался чуждъ этой манеры, хотя конечно употреблялъ ее съ гораздо бо́льшимъ вкусомъ и, подобно Шекспиру, съумѣлъ проложить себѣ дорогу къ художественной свободѣ и красотѣ. Лопе де-Вега съ самаго начала противусталъ Гонгорѣ; изукрашенную рѣчь предоставилъ онъ только своимъ щеголямъ и педантамъ, дѣлая ихъ предметомъ насмѣшекъ со стороны потѣшнаго въ піэсѣ лица; онъ доводилъ иронію въ этомъ смыслѣ до того, что одинъ нелѣпый старикашка въ нѣжномъ письмецѣ къ дамѣ сердца выражается у него слѣдующимъ образомъ: „Любовь, сударыня, та же вѣдь чесотка: если она и зло, то зло занима„тельное, интересное; если она и болѣзнь, то болѣзнь, неразлучная съ из„вѣстнаго рода удовольствіемъ.“—У Кальдерона, пистолетъ—металлическая, огнедышущая эхидна, а ручей — эхидна же, брызжущая ядомъ на цвѣты; Иродъ называетъ у него кинжалъ свой булатнымъ со́коломъ, самъ при этомъ поясняя: „Я въ правѣ назвать его булатнымъ соколомъ, потому что, когда раз„вязавши пущу его изъ руки, онъ всегда возвращается къ ней съ добычею, „весь окровавленный и наводя ужасъ.“ Вмѣсто того чтобы сказать, что верхомъ на конѣ онъ переплылъ рѣку, Гвидонъ говоритъ у него императору Карлу: „По глубокимъ, синимъ волнамъ я долженъ былъ служить кормчимъ „живому кораблю, у котораго носовой частью была челка, кормою—круппъ, „ноги — веслами, стремена — бортами, грива — такелажемъ, а я самъ — „вѣтроемнымъ парусомъ, тогда какъ хвостъ правящимъ рулемъ влекся по„зади въ брызгахъ пѣны.“ Это—безвкусный преизбытокъ украшеній; да нельзя не назвать излишнимъ краснобайствомъ и того, когда утромъ передъ битвой говорится наприм. такъ: „Солнце восходя найдетъ поле это изумруд„нымъ, а на закатѣ увидитъ его рубиновымъ.“ Правда, что обокъ съ этимъ встрѣчается у Кальдерона много истинно превосходныхъ сравненій.

И въ Англіи, въ елисаветинское время, высшее общество держалось моды не только играть словами и остро́тами, но и украшать рѣчь сравненіями, уснащать ее ученостью въ видѣ намековъ на миѳологическіе предметы. Лейли (Lily) заставилъ своего Юфьюза говорить этимъ языкомъ свѣтски-образованнаго человѣка. Самъ Шекспиръ въ юношескихъ своихъ произведеніяхъ сильно сдавался на итальянскій этотъ вкусъ, но впослѣдствіи покончилъ разъ навсегда съ его миндально-обсахаренными фразами. Фальстафъ, разъигрывая роль короля, подражаетъ у него придворному велерѣчію только уже въ насмѣшку: „Прилично ли лучезарному солнцу въ небѣ уходить какъ гу„лящій школьникъ по ягоду? Вотъ вопросъ, котораго не слѣдъ и ставить. „Прилично ли сыну Англіи становиться воромъ и мошенничать? Вотъ во-

„просъ, который очень можно предложить. Потомучто хоть ромашка тѣмъ „скорѣе и ростетъ, чѣмъ больше ее топчешь, но юность все-таки вѣдь тѣмъ „скорѣе изнашивается, чѣмъ больше тратишь ее попустому.“ Не льзя впрочемъ отрицать, что и въ самыхъ зрѣлыхъ созданіяхъ Шекспира творческая фантазія, черезъ край изливаясь въ тропахъ, доходитъ подчасъ до гиперболы. Образы такъ и стремятся къ нему сами, ему нечего ихъ искать, и вотъ онъ онаглядживаетъ ими настроеніе души или внѣшняго свѣта; но онъ отдается ихъ заманчивой прелести, онъ забываетъ, да заставляетъ позабыть и насъ, что Артуръ все же вѣдь только еще мальчикъ, когда, при видѣ желѣза, которое должно проткнуть ему глаза, онъ слишкомъ хитроумно замѣчаетъ: что пламя отчаянія погаснетъ въ его слезахъ и скорбью изведется потомъ въ ржавчину,—или когда о потухающемъ углѣ онъ говоритъ: что дыханіе неба вывѣтрило изъ него духъ и посыпало пепломъ раскаянную его голову. Такъ геній доводитъ до потрясающей красоты даже и преувеличенія своей эпохи. Но совершенно пустыми остаются жалкія, чисто ужь внѣшнія побрякушки какихъ-нибудь „Пегницскихъ пастушковъ“:

Es fünken und flinken und blinken buntblumige Auen,
Es schimmert und wimmert und glimmert frühperlenes Thauen. *

Гоффманъ фонъ-Гоффмансвальдау вмѣстѣ съ напыщеннымъ сладкорѣчіемъ перенесъ въ нѣмецкій языкъ также и чувственную похотливость, сладострастную пошлость Итальянца Марини. Онъ изображаетъ свой вожделѣющій духъ пасущимся на венериномъ лугу и приносящимъ жертвы богинѣ; все полно здѣсь грязныхъ двусмысленностей. Но Лоэнштейнъ еще превосходитъ его и надутостью и крайнимъ безстыдствомъ. Сверхчувственные предметы воплощаются у него сплошь и рядомъ подъ именами: гора клеветы, паукъ гордости, елей долготерпѣнія. Даже и настоящій поэтъ, Грифіусъ, угощаетъ насъ „сѣрнистымъ пыломъ громожесткихъ огней“, а саксонскій придворный стихотворецъ, Давидъ Ширмеръ, услаждается „обсахареннымъ чмокомъ поцалуевъ“. Гоффманъ фонъ-Гоффмансвальдау, готовый распуститься какъ бальзамъ въ лонѣ своей возлюбленной, уподобляетъ себя солнцу, которое тоже проходитъ чрезъ созвѣздіе Дѣвы, но не получаетъ при этомъ поцалуя такъ, какъ онъ; онъ желалъ бы навѣки водвориться, какъ въ раю, на снѣжнохолмныхъ ангельскихъ персяхъ своей милой, въ которыхъ затаёнъ чудный клей, связывающій все сущее, небо и землю. Разсудочная трезвость, салонная риторика французскаго стиля явилась благотворною реакціей противъ всѣхъ подобныхъ сумасбродствъ, желаннымъ переходомъ къ болѣе чистому сочетанію природы и искусства.

---

* Такія жалкія вещи не переводимы, да впрочемъ и не стоятъ перевода. Прим. перев.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДЦЕВЪ. РУБЕНСЪ И РЕМБРАНДТЪ. ЖАНРЪ И ЛАНДШАФТНАЯ ЖИВОПИСЬ.

Ранѣе чѣмъ въ остальной Германіи, въ западныхъ Нидерландахъ произошла борьба за политическую и религіозную свободу, и ранѣе закончилась; „на основаніи естественнаго права" Утрехтскій Союзъ отказалъ въ повиновеніи Филиппу II-му и добился независимости съ оружіемъ въ рукахъ. Когда вслѣдъ за тѣмъ Тридцатилѣтняя Война опустошала Германію, надолго дѣлала ее побоищемъ для чужеземныхъ армій, изводила силу народа въ потокахъ крови и раззорила его вконецъ, фландрскіе и голландскіе города наслаждались уже быстрымъ процвѣтаніемъ, которому особенно благопріятствовала морская торговля. Вотъ отчего во второй половинѣ 16-го вѣка въ южной Германіи встрѣчаются намъ преимущественно или подражаніе Итальянцамъ, или работы и вліянія нидерландскихъ художниковъ. Однакожъ то чувство правды, которое особенно поражаетъ насъ у Дюрера и Гольбейна, не выработалось при этомъ до полной красоты; оно отступило на задній планъ передъ формами и движеніями, отличавшимися внѣшнимъ щегольствомъ и вкусомъ, но не произведенными изъ собственной фантазіи, изъ глубины души, — формами и движеніями, въ которыхъ стремились то къ легкой граціозности, то къ поразительно-смѣлымъ контрастамъ, смотря по тому, слѣдовали ли знамени Рафаэля или Микель-Анджело. Нидерландецъ Губертъ Гергардъ вконцѣ вѣка руководилъ возстановкою пластическихъ украшеній въ мюнхенской церкви св. Михаила и Августова фонтана въ Аугсбургѣ, гдѣ Нидерландецъ Адріанъ де-Врійсъ соперничалъ съ нимъ отдѣлкою фонтановъ Геркулеса и Меркурія. Нидерландецъ Петръ де-Витте, прозванный поитальянски Кандидо (1548 — 1628), развернулъ въ качествѣ зодчаго, пластика и живописца на службѣ курфюрста Максимиліана I-го въ Мюнхенѣ блестящую можно-сказать дѣятельность, соединявшую свѣжесть естественной силы съ преданіемъ Возрожденья и подѣйствовавшую на Ганса Крумпнера: изображеніе мірскихъ сюжетовъ, каковы напримѣръ закованные въ броню знаменоносцы на надгробномъ памятникѣ Людовика Баварца, или божества стихій и баварскихъ рѣкъ, удаются ему гораздо лучше религіозныхъ произведеній. Однакожъ на подножіи Маріинской колонны отрадно дѣйствуетъ на насъ свѣжеподвижная жизнь. Та естественность, то влеченіе къ натурѣ, которыя вскорѣ такъ мощно проторглись у Рубенса и принесли столь превосходные плоды въ жанрѣ, выступаютъ уже и въ дѣтскихъ группахъ Франсуа дю-Кену̀ (du Quesnoy), въ фигурахъ Артура Квеллинса; а Блумартъ, также какъ и Петръ Брейгель Старшій (Весельчакъ), обнаруживаютъ пробуждающійся въ художникахъ интересъ къ людской жизни въ нижнихъ сферахъ, съ ея грубовато-комическими пріемами; но правда что, съ другой стороны, Флорисъ, Октавій ванъ-Веэнъ и другіе все еще довольствуются безжизненною ловкостью въ искусствѣ, тогда какъ Іоаннъ Роттенгаммеръ въ Мюнхенѣ образовался по Тинторетто, а Гольціусъ съ такимъ рѣдкимъ даромъ живого сочувствія пустился въ эклектицизмъ, что скомпоновалъ и вырѣзалъ на мѣди Благовѣщеніе какъ Рафаэль, Обрѣзаніе Господне какъ Дюреръ, Поклоненіе волхвовъ какъ Бассано и Поклоненіе

трехъ царей какъ Лука Лейденскій, но при этомъ въ своей собственно манерѣ далъ ясно проглянуть всей неестественности моднаго тогда барока. Всего лучше шли въ то время художественныя ремесла столяровъ и ценинниковъ, золотыхъ-и серебряныхъ-дѣлъ-мастеровъ, переносившихъ на утварь, посуду и галантерейныя вещи богатый запасъ изящныхъ формъ, добытый Возрожденіемъ; да и то сказать, бывшая тогда въ модѣ преизбыточная пестрота выходила всего способнѣе на нарядныхъ предметахъ, прямо уже и расчитанныхъ на бьющій въ глаза эффектъ, каковы напримѣръ кубки Ямницера и шкафы Баумгартнера. Правда, что искусство отрѣшилось этимъ и отъ Церкви, и отъ народной почвы; оно прямо сдѣлалось роскошью государей и аристократіи.

Тогда новою народною струей оживилъ и поднялъ его въ Нидерландахъ геній человѣка, на столько даровитаго и мощнаго въ самомъ себѣ, что онъ смогъ уберечь и личную и національную своеобразность, воспринявъ въ себя между тѣмъ все то, что представила ему подходящаго и споспѣшнаго Италія, такъ что въ немъ рѣшительно отчеканился пошибъ новаго времени, и искусству открылись совсѣмъ новыя сферы сюжетовъ. Петръ Павелъ Рубенсъ (1577—1640) родился въ Зигенѣ*, воспитывался въ Кёльнѣ; вѣрный протестантскимъ убѣжденіямъ, отецъ его изъ Нидерландовъ переѣхалъ именно сюда потому, что дѣдъ Рубенса, родомъ Нѣмецъ, нашелъ себѣ здѣсь при Карлѣ V-мъ и отечество, и видное мѣсто. Свободный умъ, независимый достатокъ, классическое и свѣтское образованіе осчастливили послѣ бурнаго дѣтства этого юношу, который ученическіе свои годы провелъ подъ руководствомъ нидерландскихъ художниковъ, а потомъ, странствуя по Италіи, отдавался то Венеціанцамъ съ ихъ колоритнымъ великолѣпіемъ, то натуралистамъ съ ихъ стремленіемъ къ полной жизненной правдѣ, пока наконецъ воротился мастеромъ въ Антверпенъ. Фландрія, подобно сѣвернымъ областямъ, возстала противъ церковной и свѣтской тиранніи Испанцевъ; но тѣ завоевали себѣ реформацію и государственную независимость, а также и національное искусство, тогда какъ южныя провинціи остались за католицизмомъ; потому и брабантская школа живописи обнаруживаетъ близкую связь съ Романцами, примыкая къ итальянскимъ преданіямъ, изъ которыхъ однакожь своебытная народная сила все-таки съумѣла развить новый и отрадный цвѣтъ. Если собственная жажда жизненной правды привела ванъ-Эйковъ къ тому, что надземный міръ вѣры и предметы религіознаго почитанія облекли они въ черты ясно-опредѣленной реальности и органически внѣдрили земную личность въ торжественную сферу идеальнаго царства божія, какъ Данте сдѣлалъ это въ поэзіи, то Рубенсъ не только взялъ святыню съ человѣческой ея стороны, но постигъ и саму по себѣ мірскую дѣйствительность во всей ея полнотѣ и шири, въ ея чувственной силѣ и жаждѣ удовольствія, въ совершенной свободѣ ея движеній, въ порывѣ къ дѣлу, въ пылу подвига, и выступилъ, благодаря именно этому, достойнымъ сверстникомъ великаго драматурга, Шекспира; подобно ему, онъ даетъ заглянуть въ ту пору, гдѣ борьба двухъ міровыхъ эпохъ дошла наконецъ до грозной схватки, проявилась въ самыхъ энергическихъ усиліяхъ. Онъ берется не за спокойное и свѣтлое раздолье жизни, столь дорогое Венеціанцамъ и Аріосту; а вмѣстѣ съ британскимъ поэтомъ хватается

---

* Вестфальскій городокъ, принадлежавшій принцу Нассау-Оранскому.

за высшія точки дѣйствія, въ которыхъ искренность чувства проступаетъ на самомъ дѣлѣ, гдѣ въ смѣлыхъ мотивахъ заявляетъ себя моментальная сила увлеченія, гдѣ страстный порывъ сталкивающихся между собой характеровъ обусловливаетъ не столько уже правильный ритмъ линій въ композиціи. Онъ, правда, черпаетъ не изъ глубины мысли, аффектъ истекаетъ у него не изъ завѣтнѣйшихъ тайниковъ духа, какъ у Шекспира, который болѣе похожъ въ этомъ на Микель-Анджело, но который, чтобы ближе передать правду человѣческаго бытія во всемъ многообразіи характеровъ и ихъ знаменательныхъ проявленій, готовъ пожертвовать спокойно-ясною пластической красотой антика, такъ же точно какъ Рубенсъ призналъ свою наставницу, свой главный первообразъ въ природѣ и рѣшился замѣнить идеальныя формы Итальянцевъ болѣе грубыми и полнотѣлыми формами своихъ Нидерландцевъ и Нидерландокъ, такъ что у него выступаетъ подчасъ неуклюжесть, пошлость, что-то плотски-сладострастное. Но то высшее освященіе, то беззавѣтное радушіе, которое возноситъ его надо всѣмъ этимъ, лежитъ въ чарующей прелести колорита, въ свѣтлой яркости и гармоніи красокъ, наконецъ—въ поэзіи настроенія, на которую онъ такой же мастеръ, какъ и Шекспиръ. „Ужь не подмѣшиваетъ ли крови въ свои краски этотъ Сѣверянинъ?“ спросилъ Гвидо Рени, увидѣвъ первую картину Рубенса. Колоритъ Рубенсъ изучалъ въ Венеціи у Павла Веронезе (то-есть Веронца), а композицію—въ Мантуѣ, у Джуліо Романо, который и стоитъ промежуточнымъ звеномъ между нимъ и Рафáэлемъ; въ Римѣ предстало ему состязаніе маньеристовъ, натуралистовъ и эклектиковъ, но онъ сохранилъ ядро собственной своей природы и выступилъ главою новаго раціональнаго искусства въ своемъ отечествѣ. Часто привлекаемый ко дворамъ, принимая по довѣренности дипломатическія порученія съ цѣлію облегчить лежавшее на родинѣ его иго, хотя и не успѣвая подавить духъ угнетенія, онъ всегда умѣлъ отстоять свою художническую свободу, и самъ жилъ въ Антверпенѣ царемъ, послѣ трудового дня былъ блестящимъ средоточіемъ веселаго вечерняго общества, окруженный дорогими художественными собраніями, всесторонне оживляемый перепискою съ значительнѣйшими учеными и политиками своей эпохи и самъ въ свою очередь дѣйствуя на всемірный оборотъ мыслей и чувствъ. Когда алхимикъ Брендель хотѣлъ продать ему тайну дѣлать золота, онъ отвѣчалъ: Я давно уже владѣю этой тайною въ своей кисти и въ своихъ краскахъ. Съ нимъ работало множество учениковъ, выполняя подъ его руководствомъ разные эскизы мастера; и когда всмотришься въ лучшія его произведенія, то увидишь у него зародыши развитія по всѣмъ возможнымъ частямъ, какъ будто бы онъ нарочно хотѣлъ проложить живописцамъ путь и поставить цѣли по церковной и свѣтской исторіи, по жанру какъ въ гостиной, такъ и въ харчевнѣ, по части портрета, а равно по части изображенія животныхъ и цвѣтовъ, архитектурныхъ видовъ и пейзажей. Въ лицѣ его художническая субъективность овладѣла всѣми средствами живописнаго искусства, чтобы по собственному державному изволенію браться за всякіе рѣшительно сюжеты и живо передавать ихъ красками.

Мнѣ всего больше нравятся тѣ рубенсовы картины, которыя писаны вслѣдъ за возвратомъ его изъ Италіи, какъ потому, что онъ еще собственноручно заканчивалъ ихъ исполненіе, такъ и потому, что отзывъ классическихъ со-

зерцаній еще свѣжѣе дѣйствовалъ въ немъ тогда, облагороживая его формы. Сюда, изъ круга религіозныхъ картинъ, принадлежитъ мастерское его созданіе въ антверпенскомъ соборѣ. Снятіе со креста, композиція, полная драматическаго движенія и доведенная однакожь подобающимъ моменту достоинствомъ до высоко-торжественнаго лада; выраженія тѣлесной дѣятельности вполнѣ уравновѣшены здѣсь съ глубокимъ душевнымъ чувствомъ; ясное и кроткое въ линіяхъ и краскахъ тѣло Христа является средоточіемъ стройно-уряженнаго цѣлаго. Сюда принадлежитъ Богоматерь съ колѣнопреклоненнымъ передъ ней Ильдефонсомъ, искренная въ выраженіи, полная благородства и граціи, тогда какъ святой и явленіе на́ небѣ превосходно оттѣнены постепенностью среди обливщаго ихъ кроткаго сіянія и явно отличены отъ стоящихъ съ боку реалистически обдѣланныхъ портретныхъ фигуръ. Вообще Рубенсу удаются тѣ религіозныя картины, гдѣ самый сюжетъ таковъ, что онъ можетъ человѣчески приблизить его къ намъ своимъ способомъ обдѣлки, направленнымъ къ живой дѣйствительности, какъ напримѣръ въ изображеніяхъ Святого Семейства, въ числѣ которыхъ Возвращеніе изъ Египта плѣняетъ вмѣстѣ и великолѣпіемъ, и миловидностью. Напротивъ въ „Поклоненіи царей-пастырей" видна уже гоньба католической Церкви за пышностью и чувственной роскошью; легендарныя чудеса выступаютъ напоказъ какими-то фокусами естественной магіи, и аллегорическая догматика не производитъ на насъ ровно ни какого впечатлѣнія, тогда какъ истинно-палачевская жестокость мукъ просто отталкиваетъ отъ себя въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ мѣсто трагическаго элемента заступаетъ отвратительно-ужасный. Въ большой картинѣ Страшнаго Суда матерьяльная сторона явленія перевѣшиваетъ силу духовнаго выраженья; но мастерски написано Низверженіе Осужденныхъ въ ме́ньшемъ размѣрѣ, соперничая смѣлостью движеній съ Микель-Анджело. У Рубенса вообще открылись взоры на всѣ характеристическія черты, на всѣ прелести внѣшней жизни и настоящаго; зато фигуры прошлаго или миѳа предстаютъ его фантазіи не въ томъ уже идеальномъ видѣ, какой придаетъ имъ общее сознаніе человѣчества, а въ чувственномъ образѣ непосредственной реальности,—Марсъ и Венера, напримѣръ, смотрятъ какъ рыцарь съ придворною дамой, а Самсонъ или Децій Мусъ являются въ видѣ здоровенныхъ Фламандцевъ, изъ которыхъ одинъ пышетъ гигантской силою, а другой полонъ рѣшимости на́ смерть за отчизну. Пыломъ дѣйствія и смѣлостью движеній рвущихся впередъ или падающихъ стремглавъ фигуръ его „Битва Амазонокъ" превосходитъ можно сказать все, и однакожь сохраняетъ при этомъ мѣру, данную образцами Леонардо да-Винчи и Тиціана. Знаменитыя „Охоты на львовъ" отличаются подобною же усиленною жизнедѣятельностью въ фигурахъ животныхъ. Удивительнымъ къ этому контрастомъ предстаютъ его невинно-веселыя группы дѣтей съ цвѣтами и плодами въ рученкахъ,—группы столько же ярко колоритныя, какъ и чисто прочувствованныя художникомъ. Въ портретахъ Рубенса свѣжая концепція внѣшности слилась въ одно съ изображеніемъ внутренняго человѣка, и вы разомъ видите передъ собой всецѣлую личность, полную сродныхъ ей именно живыхъ силъ. Такого рода портреты Рубенсъ въ „Жизни Маріи Ме́дичи" совокупилъ, вмѣстѣ съ миѳологическими фигурами, въ цѣлыя историческія группы, подобно тому какъ дѣлалъ это Камоэнсъ въ своемъ эпосѣ; и эти дворски-пышные образы можно по справедливости назвать живописными стихами, полными опья-

няющаго дѣйствія. „Садъ любви" представляетъ намъ сборище и занятія высшаго свѣтскаго кружка, а „Мужицкая ярмонка"—народъ во всемъ грубоватомъ его разгулѣ, который здѣсь впрочемъ далеко не такъ противенъ, какъ та чувственная грѣховность, которая прорывается иногда нагло и похотливо въ изображеніи миѳологическихъ или библейскихъ сценъ. Наконецъ Рубенсъ беретъ природу не только какъ заднiй фонъ для людскихъ дѣйствій; онъ схватываетъ ее и независимо отъ нихъ, какъ ландшафтъ или краевидъ, гдѣ его равно привлекаетъ и сочное обиліе растеній, и движеніе бури или грозы, гдѣ чары освѣщенія еще энергичнѣе уясняютъ и возвышаютъ общій строй картины, нежели какой-нибудь миѳологическій штафажъ.

Подъ вліяніемъ Рубенса религіозныя картины писали Зегерсъ и Крейе (Crayer), при чемъ первый стремленіемъ къ идеальности, а второй—кроткимъ спокойствіемъ старался наверстать недочетъ въ первобытной творческой силѣ. Въ качествѣ звѣрописца всѣхъ ближе подходилъ къ нему Снейдерсъ, а какъ пейзажистъ—Лука ванъ-Уденъ; на многихъ картинахъ мастера дичь выполнена была первымъ, а ландшафтная обстановка вторымъ. Іордансъ Антверпенскій писалъ дебеловеселой кистью шуточныя сцены изъ народной жизни, напримѣръ „Праздникъ бобоваго короля" *. До самобытнаго мастерства въ живописи доработался Антонъ ванъ-Дейкъ (1599 — 1641). Изъ мастерской Рубенса пустился онъ прямо въ Италію, и изученіе въ особенности Тиціана очистило врожденное ему чувство изящества, такъ что онъ постигъ всю цѣну благородныхъ формъ, не теряя между тѣмъ изъ виду и естественной правды. Онъ блистательно пристроился при дворѣ англійскаго короля, Карла І-го. Обокъ съ драматургомъ Рубенсомъ сталъ онъ болѣе какъ лирикъ, обличая тихія, внутреннія движенья души, погруженной въ свое блаженство или горе, выводя наружу скрытую, замкнутую въ себѣ сущность характера, хотя при выраженіи сильныхъ порывовъ чувства и у него просвѣчиваютъ высокая сценичность того времени и невольный навыкъ глаза къ театральнымъ позамъ и движеніямъ. Поэтому, примѣняясь къ роду своего таланта, изъ круга религіозныхъ сюжетовъ онъ ограничивался изображеніемъ семейнаго счастія въ своихъ Святыхъ Семействахъ, онаглядниваніемъ того, какъ побѣдоносно сіяетъ духовное величіе, возносясь выше всѣхъ тѣлесныхъ страданій, въ несущемъ свой крестъ или распятомъ на немъ Христѣ, или элегіей смертнаго плача надъ его тѣломъ, при чемъ важные, глубокіе тоны колорита и плавно-размашистыя линіи рисунка стройно сливаются въ одно торжественно-трогательное впечатлѣніе. По части свѣтской живописи онъ одинъ изъ первыхъ портретистовъ всѣхъ народовъ и всѣхъ временъ. Простая дѣтская беззаботность и чары женской прелести даются ему безподобно, всего же лучше—психологическая характеристика свѣтскаго ума и аристократизма, умѣющаго сдержать изящнымъ спокойствіемъ всякій сильный порывъ чувствъ и не столько прямо оказывающаго, сколько дающаго лишь угадывать свою мысль и свою волю. Благодаря ванъ-дейковымъ портретамъ, Карлъ Стюартъ и окружавшіе его Кавалеры предстаютъ намъ въ исторіи на-

* Въ крещенскій пирогъ запекали бобъ, и кому онъ доставался при раздѣлѣ пирога на части, тотъ и былъ бобовымъ королемъ.

глядно, какъ живые, и изъ многихъ совершенно индивидуальныхъ портретовъ его руки узнаемъ мы вмѣстѣ съ тѣмъ всеобщій характеръ тогдашней политики и ея аристократическаго дипломатства.

Совершенно противоположное этому высказываетъ Ольденбарневельдъ о своемъ народѣ: „Политика въ Голландіи не тайна для немногихъ, не привилегія нѣсколькихъ избранниковъ. Всѣ тайны обсуждаемъ мы двери на„стежъ, дозволяя малѣйшему даже городку имѣть своихъ политическихъ „представителей и принимать непосредственное участіе въ рѣшеніи судебъ „родного края.“ Напряженіемъ всѣхъ силъ въ долгой борьбѣ на сушѣ и на морѣ народъ завоевалъ себѣ религіозную и политическую свободу, свергъ ярмо испанской тиранніи, пріобрѣлъ могущество и богатство всесвѣтною торговлей. Сама родная почва была отчасти созданіемъ жителей, которые заградили ее плотинами отъ напоровъ Океана, сдѣлали вездѣ доступною и плодоносною прорытіемъ каналовъ. И въ то время какъ борьба съ валами пріучила людей переносить ненастье, когда море отрѣшило духъ отъ крѣпости землѣ и взманило его въ чужедальнія стороны, свойственная Германцамъ домовитость и любовь къ семейной жизни, точно такъ же какъ и пасмурное осеннее небо или хмурая зима, загоняли человѣка въ горницу, которую онъ и устроилъ себѣ вполнѣ удобно, чтобы среди опрятной обстановки наслаждаться плодомъ своихъ усильныхъ трудовъ и пользоваться своимъ обезпеченнымъ благосостояніемъ. Фантазія Голландца не создала ни какихъ высокихъ идеаловъ, она не ухватилась даже за самыя свѣтлыя точки отечественной исторіи, чтобы выставить все значеніе ихъ для людского рода и окружить ихъ блескомъ поэзіи; но она постигла реальную, будничную жизнь во всей ея добротности, въ ея благонадежномъ внутреннемъ кряжѣ, или подсмотрѣла ее въ домашней тиши, и своимъ тонкимъ и глубокимъ взглядомъ раскрыла ту цѣнность и благодать, какія затаены въ вещахъ самыхъ повидимому ничтожныхъ и обыкновенныхъ. Англія и Голландія, при близкомъ племенномъ ихъ сродствѣ, представляютъ рѣзкую другъ другу противоположность и наилучшее взаимное дополненіе. Тамъ Шекспиръ становится поэтомъ всемірной исторіи, художникомъ нравственнаго идеала драмы; здѣсь Вондель остается при подражаніи древнимъ, Катсъ при трезвомъ отраженіи прозаической дѣйствительности; у Вонделя есть впрочемъ пареніе мысли, истинное чувство, но они проявляются не столько въ драматическомъ дѣйствіи, сколько въ монологахъ и хорахъ, выводимыхъ на античный ладъ. Но зато у Англичанъ нѣтъ ни Рембрандта, ни Яна Стеэна, ни Те́ньерса (Теньера), ни Тербурга, которые соперничаютъ съ Шекспиромъ по крайней мѣрѣ въ индивидуальной характеристикѣ, въ правдивомъ изображеніи непосредственной дѣйствительности, озаряя ее поэтическимъ тономъ и освѣщеніемъ, какъ онъ, съ своей стороны, юморомъ.

Голландская живопись—искусство сущей дѣйствительности въ полнѣйшемъ смыслѣ этого слова. Реформатская Церковь не хочетъ образо́въ, соблазнившихъ христіанство на суевѣрное имъ поклоненіе; поэтому покинуты всѣ церковныя стилепреданія и типы, и даже тамъ, гдѣ живописецъ берется за библейскіе сюжеты, онъ обдѣлываетъ ихъ съ тѣмъ же вольнымъ смысломъ, который готовъ изслѣдовать самое Писаніе, выбирая и воспроизводя предме-

ты не по догматическимъ измышленіямъ, а по тому именно впечатлѣнію, какое они производятъ на̀ душу, по психологическому ихъ выраженію и по нравственному значенью; они должны предстать взору не минувшимъ и чуждымъ какимъ-то событіемъ, а насущною дѣйствительностью: оттого и облекаются они въ современную одежду. Искусство впрочемъ не отвлеклось отъ общественной жизни и ея потребностей; вмѣсто церквей украшали теперь картинами домы городского общества, залы ратушъ и ремесленныхъ или гильдейскихъ управъ. Тамъ помѣщаютъ портреты съ себя члены думы, стрѣлецкіе и цеховые головы; и пишутся они съ такою энергіей, что въ ихъ чертахъ и осанкѣ мы именно узнаемъ людей, которые не для шутки только носили оружіе, а и въ самомъ дѣлѣ бились имъ за отчизну, которые принимали близко къ сердцу и обсуждали въ думѣ не одно только благо собственныхъ домовъ, но вмѣстѣ и благо цѣлаго города. Драматическая струя времени не сопоставляетъ этихъ портретовъ праздно рядомъ, а располагаетъ ихъ въ видѣ живоподвижныхъ, возбужденныхъ всегда группъ; они и тѣломъ и душой радѣютъ своему дѣлу, и если не выступаетъ здѣсь конечно совершенная особность событія, зато передано съ удивительной наглядностью все доступное кисти живописца, —настроеніе характеровъ, выраженіе образа мыслей и чувствъ по поводу какого-нибудь важнаго предмета, среди борьбы противоположныхъ мнѣній, среди разгула при какомъ-нибудь праздничномъ торжествѣ. Да и не въ однѣхъ этихъ „правительственныхъ картинахъ“ (Regentenstücke) отражается исторія; ликованіе пляшущихъ и поющихъ мужчинъ и женщинъ изъ простого народа станетъ намъ вполнѣ понятно, когда мы вспомнимъ круговую пѣснь тогдашнихъ мужиковъ:

Отчего такъ любо намъ
Пѣть въ веселомъ хороводѣ?
По рукамъ и по ногамъ
Связанъ волкъ, и на свободѣ
Роспертъ овчій хлѣвъ стоитъ;
Намъ ни что ужь не грозитъ:
Нѣтъ ужь больше въ нашемъ краѣ
Ни тиранства, ни причудъ,
Не боимся злобы лая:
Всѣ какъ есть мы вольный людъ!

Когда потомъ въ Мюнстерѣ и Оснабрюкѣ заключенъ былъ общій для Европы миръ, не одни уже голландскіе мастера славили въ многочисленныхъ картинахъ это государственное событіе и вызванные имъ праздничные пиры до́ма; но въ то время какъ Германія точила еще кровь изъ тысячи незаживших ранъ и долго была озабочена кускомъ черстваго насущнаго хлѣба, Нидерландцы выставляютъ напоказъ скромное довольство низшихъ своихъ классовъ, полное удобствъ благосостояніе высшихъ, передавая частную жизнь во всѣхъ ея подробностяхъ, изображая утварь и одежду, съѣстной и питейный запасъ, сочные плоды, вкусныхъ морскихъ раковъ (ома̀ровъ), искрящееся въ бокалѣ вино и красивые, пахучіе цвѣты, съ такимъ истинно-любовнымъ тщаніемъ, которое довело виртуозность техническаго умѣнья въ живописи до совершенства. А когда они принялись писать животныхъ въ полѣ и въ лѣсу, когда захватили въ кругъ своихъ изображеній море съ пѣнистыми валами и пейзажъ съ его полянами и рощами, городскія улицы и внутрен-

ность церквей, то завоевали этимъ для искусства окончательно всю область возможныхъ сюжетовъ, и показали что нѣтъ вещи слишкомъ маловажной для того, кто съумѣетъ съ толкомъ за нее взяться. И жанровая картина, благодаря психологической характеристикѣ, краснорѣчивому жесту и выраженію душевныхъ чувствъ, превращаетъ группу фигуръ въ сцену изъ повѣсти; мы какъ будто читаемъ сердечныя отношенія и судьбы въ чертахъ ихъ лица, и если здѣсь мужичьё потѣшается грубыми шутками, то дѣвицы почище, а также и нѣжные ихъ обожатели, твердо помнятъ совѣтъ стихотворца Катса:

Не забывайте же, любовь—такое дѣло,
Гдѣ надо бережно вести себя, не смѣло;
Вѣдь Купидонъ и малъ, да онъ притомъ и нагъ,—
Съ нимъ топоромъ рубить нейдетъ уже ни какъ:

Да живописцы же далеко не такъ мелочно-расчетливы, не такъ мѣщански-сухи душой какъ названный сейчасъ поэтъ въ своемъ ситцевомъ халатѣ съ крупными разводами: онъ, напримѣръ, въ церкви влюбился-было въ прекрасную дѣвушку и самъ увлекъ ея сердце, но вдругъ слышитъ отъ пріятеля, что объ отцѣ ея на биржѣ прошла дурная слава, что онъ банкрутъ. Тогда любовникъ заключаетъ слѣдующимъ образомъ:

Я склонность чувствовалъ, и думалъ: благодать
Такую дѣвушку себѣ въ подруги взять;
На смерть за милую пошелъ бы я, конечно,
Безъ горя, безъ тоски, а съ радостью сердечной.
Но вотъ, съ отцомъ ея приключилась бѣда,—
И вся любовь моя исчезла безъ слѣда.

Въ гармоніи красокъ, въ чарахъ свѣтотѣни, живописцы умѣютъ пролить на свою картину ароматъ поэтическаго настроенія. Такимъ образомъ, сравнительно съ блестящею порой Италіи, гдѣ все увлекалось великою монументальною струей эпоса, въ голландской живописи обнаружилось то же самое направленіе, объявился тотъ же самый поворотъ духа, который привелъ литературу къ роману и къ повѣсти; она даетъ намъ картины нравовъ, домашняго быта, частной судьбы, съ тонкою психологическою характеристикой и неподражаемою точностью деталей, но не слѣдуетъ уже полетамъ творческой фантазіи и не отражаетъ исторіи въ идеальныхъ образахъ.

Назовемъ прежде всего отличнаго мастера, Вароѳоломея ванъ-деръ Гельста, который писалъ современные портреты съ выраженіемъ подвышеннаго настроенія и, живою группировкою, составлялъ изъ нихъ историческія картины; таковы его „Присужденіе наградъ" стрѣлковой сотнѣ или гильдіи въ Амстердамѣ, его „Угощеніе гражданской стражѣ" по случаю Вестфальскаго мира. Въ сродственномъ ему духѣ работали Теодоръ де-Кейзеръ, Корнелисъ Янсонъ ванъ-Кейленъ и Францъ Гальсъ. Но истинно-геніальнымъ живописцемъ явился Рембрандтъ Гарменцъ (1606—69), который, подобно множеству Итальянцевъ, зовется въ исторіи искусства только по имени, безъ фамиліи. Онъ рано пріобрѣлъ извѣстность, и счастливое время своего юношескаго супружества самъ передалъ намъ въ восхитительной картинѣ, гдѣ онъ держитъ молодую жену на колѣняхъ, а въ рукѣ стаканъ вина. По смерти ея

омрачилась жизнь художника; на яркія его краски легъ какой-то буровато темный тонъ, и мглистая свѣтотѣнь грозитъ свѣту совершеннымъ поглощеніемъ. Любовь къ искусству не оставила его только живописцемъ, но сдѣлала вмѣстѣ знатокомъ и собирателемъ художественныхъ произведеній, утвари, оружія; отъ этого онъ впалъ въ долги и подвергся той горькой участи, что сокровища его были распроданы съ аукціона. Но, опираясь на свой геній, онъ побѣдоносно вышелъ изъ всѣхъ житейскихъ бѣдъ. И онъ прежде всего билъ въ искусствѣ на естественную правду. Поэтому онъ не пренебрегалъ даже и самыми будничными формами, и обдѣлывая библейскіе разсказы, отнюдь не упускалъ изъ виду необходимую реальность явленія. Восточная физіономія и одежда придаютъ его патріархамъ, апостоламъ и фарисеямъ ту смѣсь непосредственной дѣйствительности съ фантастическимъ элементомъ, которая невольно насъ поражаетъ. Когда онъ выводитъ передъ нами богиню Луну съ Эндиміономъ, или замышляетъ Ганимеда какимъ-то полудикимъ подпаскомъ, который, когда орелъ поднялъ его въ высоту, кричитъ благимъ матомъ и упускаетъ мочу со страха, то въ этомъ есть доля того ироническаго своеволія, съ какимъ, напримѣръ, и Шекспиръ въ Троилѣ и Крессидѣ относится къ античному миѳу, какъ къ чему-то совершенно обиходному. Шпрингеръ, который, по слѣдамъ Гегеля, съ любовью и большимъ тактомъ разъяснилъ тѣсную связь голландскаго искусства съ тамошнимъ краемъ и исторіей, могъ безъ преувеличенія утверждать, что Рембрандтъ своимъ колоритомъ дѣйствуетъ такъ же идеалистически, какъ великіе Итальянцы своимъ совершеннымъ чувствомъ формъ: онъ мыслилъ красками, и точно такъ же какъ тѣ южные художники велики симметрическимъ построеніемъ своихъ линій, такъ онъ великъ группировкою колоритныхъ массъ и еще тѣмъ, что гармоніею ихъ тоновъ вноситъ ясность и единство въ свою композицію. И не только удивительно его искусство смягчить или усилить любую краску ея обстановкою, привести рефлексы во взаимное отраженіе, выдѣлить свѣтлыя головы на темномъ фонѣ и при этомъ отѣнить ихъ опять шляпою, или же рядомъ съ ярко освѣщенными мѣстами облечь свои фигуры въ какой-то полумракъ, изъ котораго однакожь онѣ выразительно и колоритно выникаютъ при ближайшемъ разсмотрѣніи;—къ этому присоединяется еще та внутренняя сторона, что онъ прочувствовалъ всю повадную прелесть сѣвернаго дома, тихаго приволья въ уютной комнатѣ, замкнутой отъ внѣшней суеты и освѣщаемой однимъ какимъ-нибудь окномъ въ разныхъ постепенностяхъ; прямо изъ души проливаетъ онъ на свои картины сказочное, грезоподобное очарованіе волшебной свѣтотѣни. Какъ истинно-лирическій поэтъ, умѣетъ онъ тономъ цѣлаго и легкими частными намеками дать замѣтить не только то, что́ не высказано, но и то, что̀ просто несказанно. Даже тамъ, гдѣ онъ дѣйствуетъ только свѣтомъ и тѣнью совсѣмъ безъ красокъ, какъ напримѣръ въ своихъ гравюрахъ, тоны у него сквозятъ тою же самой фантастичностью германскаго искусства, которую у Дюрера мы замѣчали въ формахъ. Когда въ его „Снятіи со креста“ благородно обрисованное тѣло Іисуса еще ясно выдѣляется изъ мглы, охватившей землю, когда въ его „Введеніи во храмъ“ на Младенца и на Матерь падаетъ сверху солнечный лучъ среди сумерекъ храмовой сѣни, то мы видимъ здѣсь настоящій сѣверный противень къ корреджіевскимъ колоритнымъ чудесамъ, конечно болѣе яркимъ, какъ оно впрочемъ и свойственно югу,

Не для церквей, а для домашняго уюта, написалъ Рембрандтъ главныя сцены изъ жизни Іисуса въ маломъ размѣрѣ, а ветхозавѣтные предметы отчасти и въ большомъ. Въ наклонности къ такимъ сюжетамъ слѣдуетъ онъ протестантской тягѣ времени. Благословеніе Іакова и исторія Товіи представляютъ своей кротостью полнѣйшій контрастъ къ разбивающему скрижали закона Моисею или къ тѣмъ изображеніямъ Самсона, гдѣ удалый богатырь сидитъ у него однажды и за праздничнымъ пиромъ, но гдѣ, въ строптивомъ уповаціи на крѣпость своихъ силъ, онъ даже и среди постигшей его гибели стоитъ полный такой неодолимой мощи, какъ иная демонически-геройская фигура Шекспира: не даромъ еще Шлегель назвалъ Отелло трагическимъ Рембрандтомъ.

Портреты, которыхъ Рембрандтъ написалъ множество своей вольной геніально-широкою манерой и самоувѣренной рукой, въ раннюю его пору отличаются болѣе цвѣтистыми свѣжими красками, полными ясной теплоты; впослѣдствіи преобладаетъ въ нихъ тотъ буроватый тонъ, какой распространяется на предметы не отъ бѣлаго дня, а отъ желтизны ламповаго освѣщенія; своеобразный стиль переходитъ уже просто въ привычную манеру. Изъ-за смѣлой игры свѣта хотѣли же вѣдь праздничное шествіе амстердамской стрѣлковой сотни съ ея боевой отвагою перекрестить въ обходъ ночной стражи. И въ пейзажахъ Рембрандтъ любитъ одѣть сумеречнымъ туманомъ почву и комли лѣсныхъ деревъ, тогда какъ вѣтви играютъ еще вечернимъ блескомъ, или же сквозь грозовыя облака проглянутъ у него нѣсколько солнечныхъ лучей и отразятся въ водномъ зеркалѣ, тогда какъ все окрестъ покрыто темной тѣнью, и мы какъ будто заглядываемъ въ глубочайшій тайникъ души художника, гдѣ изъ земной скорби родится вдругъ жажда свѣта и вольной воли, а вслѣдъ за жаждою являются и сами они.

Гербрандтъ ванъ-денъ-Экгаутъ, Говартъ Флинкъ, Фердинандъ Боль, Янъ Викторъ шли по стопамъ Рембрандта, какъ относительно выбора сюжетовъ, такъ и относительно чувства живописности и техническаго умѣнья. Гергардъ Гонтгорстъ, изъ Утрехта, замѣнилъ потомъ свѣчою падающій въ глухое пространство дневной свѣтъ, и за свои ночныя картины прозванъ Герардо деллеготти, т. е. Ночнымъ. Ученикомъ его былъ Франкфуртецъ Зандрартъ, далѣе образовавшійся въ Италіи; не обладая ни оригинальностью, ни фантазіей, онъ умѣлъ однакожь ловко и со вкусомъ соединить занятіе художествомъ и писательство по этой части; то же дѣлалъ и Герардъ де-Лерèссъ: сочиненія ихъ вошли учебниками во всѣ художественныя школы. Гравëръ Меріанъ обнаруживаетъ здоровый взглядъ на природу и умѣнье пользоваться примѣрами великихъ итальянскихъ мастеровъ. Но знать, подъ вліяніемъ французскаго дворски-прибраннаго антика, во второй половинѣ 17-го столѣтія захотѣла видѣть дѣйствительность подъ нарядомъ аллегорическихъ или миѳологическихъ прикрасъ. Императоръ Фердинандъ III задаетъ, напримѣръ, Зандрарту слѣдующую программу для картины: „Внизу сидитъ Юпитеръ на орлѣ, съ масличною вѣтвью въ правой и съ перуномъ въ лѣвой рукѣ, увѣнчанный лаврами: „онъ могъ бы быть моимъ портретомъ (mein Conterfait). Съ неба двѣ по„койныя императрицы, въ видѣ Юноны и Цереры, приподносятъ ему, одна— „богатства, другая—плодородіе. Королева Испанская, въ видѣ Минервы, по-

„даетъ вооруженіе и принадлежности искусствъ. Беллона, нынѣ царствую-„щая императрица, бросаетъ ему подъ ноги орудія войны. Эрцгерцогъ Лео-„польдъ, въ формѣ Марса, повергаетъ передъ нимъ такія же орудія. Король „Римскій, въ формѣ Аполлона, подаетъ музыкальные инструменты. Мой „младшій сынъ, въ формѣ Амура, но только одѣтый, подноситъ колчанъ и „лукъ". Къ этому какъ не льзя болѣе шло то, что Адріанъ ванъ-деръ-Верфъ писалъ безмышечныхъ и безжильныхъ боговъ и героевъ, какъ будто бы они были вовсе не тѣлесны, а лишь красиво и гладко выточены изъ слоновой кости. Но такая вылощенность побудила Бальтазара Деннера въ Гамбургѣ писать, напротивъ, лица стариковъ и старухъ со всѣми бородавками, морщинами, бритвенными прохватами, волосками, трещинками и царапинками на кожѣ. При бойкой, самоувѣренной пластикѣ и при мѣткомъ общемъ выраженіи, искусственность становится здѣсь опять искусствомъ. — Отъ этихъ пущенныхъ Рембрандтомъ отпрысковъ воротимся снова къ нидерландскимъ жанристамъ.

Уже Петръ Брейгель Старшій (1520—69) обратился къ изученію народной жизни ради ея самой и прозванъ за то Мужицкимъ Брейгелемъ въ отличіе отъ своего сына, Адскаго Брейгеля, который особенно любилъ мучить осужденныхъ грѣшниковъ, пугая ихъ среди пламени и мрака страшными видѣніями, и изображалъ мерзостность грѣха въ самыхъ чудовидныхъ гримасахъ. Но лишь въ школѣ Рубенса и Рембрандта живописцы дошли до полной технической сноровки и научились постигать будничную дѣйствительность съ тѣмъ живымъ чувствомъ правды, а людское житье-бытье съ тѣмъ юморомъ, которые дѣлаютъ этотъ разрядъ картинъ крайне знаменательнымъ и важнымъ выраженіемъ германской сердечности. Тутъ изображаются не столько великіе люди и событія, не столько то или другое дѣло въ частности, сколько общій образъ дѣятельности вообще; тутъ вмѣсто героя на сцену выводится народъ за обычною его работой или среди привольнаго отдыха, гдѣ бѣднякъ доволенъ своей судьбою и даже пускается иногда въ такой разгулъ, что и царь могъ бы позавидовать ему въ беззаботномъ счастьи. Для этихъ мелкихъ сюжетовъ и отношеній берутъ обыкновенно небольшой же и размѣръ, но одѣлываютъ малѣйшую подробность съ такимъ тщаніемъ, для котораго ничто не маловажно; и зрителю раскрывается тутъ опять вся цѣнность и прелесть невидкаго и обыкновеннаго въ здѣшнемъ мірѣ. Да и мастера же эти живописцы слаживать между собой людей и вещи въ своихъ композиціяхъ, мастера вызывать отрадное чувство полной законченности ритмомъ линій, гармоніей красокъ и вполнѣ подходящаго освѣщенія. Во главѣ бельгійскихъ художниковъ стоитъ Теньеръ Младшій, который такъ удачно пошелъ по слѣдамъ отца. У него молодцы и дѣвки весело пляшутъ около гудочника, взгромоздившагося на опорожненную передъ тѣмъ бочку, зрѣлые мужщины сидятъ за кружкою вина, женщины у очага суетятся и болтаютъ; вы не видите тутъ благородства движеній и формъ, но все это полно искренней веселости, все здорово тѣломъ и душой; вотъ алхимикъ сидитъ среди тиглей и раздуваетъ огонекъ, который правда не выплавитъ ему золота въ ретортѣ, но зато волшебно освѣщаетъ и его самого и весь его чернокнижный скарбъ; тамъ фантазія даетъ себѣ полную волю въ мастерской колдуньи, или въ кошачьемъ концертѣ, или въ тысячѣ то соблазнительныхъ, то страшныхъ призраковъ, искушающихъ святого Антонія въ пустынѣ. Съ Теньеромъ соперничаютъ въ Голландіи ученики Франца

Гальса, Адріанъ Броуэръ и Адріанъ ванъ-Остаде (1610—85); послѣдній притомъ мастеръ на свѣтотѣнь въ запертомъ наглухо пространствѣ, мастеръ на золотистый тонъ, какимъ просвѣтляетъ онъ свои пріятно рисованныя фигуры. Уроженецъ Любека, онъ, подобно Гейдельбергцу Нетшеру и другимъ нѣмецкимъ живописцамъ, искалъ пріюта своему искусству въ единоплеменной Голландіи. Броуэръ любитъ шумъ и гвалтъ въ шинкѣ, и представляетъ какъ послѣ драки мужики оттерпливаются еще у лѣкаря; Остаде, напротивъ, живописецъ тихихъ удовольствій: съ ясною улыбкой смотритъ онъ на свѣтскую суетню и учитъ насъ смотрѣть на нее такъ же. Петръ ванъ-Лааръ всего охотнѣе писалъ крестьянъ съ лошадьми въ полѣ. Онъ жилъ по большей части въ Римѣ; Итальянцы окрестили его за невзрачность именемъ Бамбоччіо (пентюшко́мъ) и прозвали по немъ бамбоччіадами жанровыя картины. Между сверстниками его по этой части первое мѣсто занялъ веселый дельфтскій шинкарь, Янъ Стеэнъ, благодаря неистощимому юмору и живой психологической характеристикѣ (1626 — 70). Потѣшный въ своихъ замыслахъ, исполнитель съ большимъ вкусомъ, полный свѣжей бойкости и при этомъ однакожь мѣры, онъ послѣ Рембрандта—геніальнѣйшій изъ всѣхъ голландскихъ живописцевъ. Онъ самъ себя выводитъ въ видѣ алхимика, у котораго жена и дѣти просятъ хлѣба, а онъ обнадеживаетъ ихъ тѣмъ, что вотъ сейчасъ откроетъ философскій камень; онъ налилъ себѣ въ кубокъ послѣдній остатокъ лучшаго вина и выпиваетъ его хотя съ грустью, но все же съ наслажденіемъ, въ то время какъ судебные пристава уже отбираютъ у него за долги стулья, столы, посуду. Забулдыгъ въ сельскомъ кабакѣ, ребятишекъ въ школѣ и на игорной площадкѣ, мужиковъ, которые напившись бросаютъ другъ другу кру́жками въ голову, и знатныхъ господъ и барынь, которымъ вино за роскошнымъ завтракомъ развязываетъ понемногу сердце и языкъ,—всѣхъ изображаетъ онъ съ одинаковымъ превосходствомъ, всѣхъ умѣетъ поставить въ такія положенія, что въ чертахъ лица и жестахъ живо высказывается у нихъ вся душа. Въ забавной концепціи человѣческой слабости, въ остроумной насмѣшкѣ надъ ложнымъ величіемъ и увѣреннымъ въ себѣ самодовольствомъ нѣтъ у него въ этой школѣ равнаго; все людское житье-бытье представляется ему комедіей, чистымъ маскараднымъ фарсомъ; такъ-какъ людей вѣдь не перемѣнишь, да и сердиться на нихъ не слѣдуетъ, то всего лучше тутъ—смѣяться, скажемъ мы вмѣстѣ съ Шпрингеромъ; Бургеръ видитъ прямой противень этого живописца въ Мольерѣ, котораго Агнеса, Клитандръ, Сганарелль и Жоржъ Данденъ встрѣчаются намъ старыми знакомцами въ картинахъ Яна Стеэна. Но у него есть кто́му еще избытокъ дикой природы, какъ въ комедіяхъ Лопе де-Веги и Шекспира; и Янъ-Стеэнъ, въ свою очередь, предлагаетъ все „что́ вамъ угодно“; а если какой-нибудь критическій Мальволіо вздумаетъ читать ему за это проповѣдь съ пуританско-кислой миной, онъ можетъ возразить словами поэта: „Развѣ оттого что ты добродѣтеленъ, не слѣдъ уже существовать ни тор„тамъ, ни вину?“—или сослаться на стихъ доктора Лютера:

Кого не радуетъ сверкающій булатъ
И гордый конь, статистый и горячій,
Кто женщинѣ хорошенькой не радъ,—
Въ томъ сердца нѣтъ: онъ трупъ ходячій!

Гергардъ Тербургъ (1608—81) стоитъ во главѣ тѣхъ художниковъ, которые своей замысловатою концепціей и тонкимъ, полнымъ вкуса исполненіемъ, превращаютъ въ интересный заманчивый разсказъ на полотнѣ бытъ высшихъ сословій, гдѣ приличіе сдерживаетъ всякій порывъ природы и не столько высказываетъ, сколько даетъ лишь угадать внутреннія движенія души. Какъ ни превосходно пишетъ онъ атласъ и бархатъ, оружіе и домашнюю утварь, придавая всему этому какой-то гармонически-серебристый тонъ, но душа, но чувство его фигуръ всегда остаются для него главнымъ дѣломъ, тогда какъ впослѣдствіи у Нетшера лица являются ради атласнаго платья или ради мѣховыхъ шубъ. Однимъ изъ мастерскихъ произведеній Тербурга по чрезвычайно тонкой характеристикѣ и выработкѣ вышла картина мирнаго конгресса въ Мюнстерѣ, 70 фигуръ на тѣсномъ пространствѣ въ 2—3 фута; каждая полна своеобразности и всѣ озабочены однимъ, доставить наконецъ свѣту желанный отдыхъ. Габріэль Метцю передаетъ въ немногихъ фигурахъ съ одинаковымъ остроуміемъ и теплотой какъ знатныхъ дамъ и господъ, такъ и какой-нибудь зеленной рынокъ въ Амстердамѣ; милыя дѣвушки становятся у него еще прелестнѣе отъ проглядывающей въ нихъ черты лукаваго плутовства. Петръ фонъ-Слингеландъ опрятностью своей изящной обдѣлки поспоритъ съ работою „Кружевницы", имъ же самимъ написанной. Гергардъ Доу отразилъ внутренній міръ души своей въ дѣвушкѣ, поливающей цвѣты, въ прилежной домохозяйкѣ, въ старикѣ, покуривающемъ трубочку, и въ своемъ собственномъ портретѣ, гдѣ онъ такъ усердно играетъ на скрипкѣ. Ни кто не заботится о деталяхъ тщательнѣе его; и дневной свѣтъ и блескъ свѣчи обдѣлываетъ онъ съ одинаковой виртуозностью. Ученикъ его, Францъ ванъ-Мьерисъ (1635 — 81), подходитъ къ нему правдой и естественностью замысла, и хотя не такъ миніатюрно щепетиленъ въ обдѣлкѣ, но зато услаждаетъ своимъ легкимъ юморомъ. „Мѣдникъ всматривается у него въ продырявленную посуду съ такою же важной миной знатока, какъ иной художественный критикъ въ картину, какъ врачъ въ сомнительную воду для питья; „а хозяйка посуды ждетъ приговора его съ такимъ озабоченнымъ видомъ, „какъ будто бы передъ ней стоялъ самъ лордъ верховный судья". (Э. Фёрстеръ).

Шалькенъ рѣшительно избралъ для себя ночныя сцены при мерцаніи свѣчей, тогда какъ Петръ де-Гооге пропускаетъ напротивъ солнечный свѣтъ въ полутемную комнату и посмѣнною игрой блеска и сумерекъ вызываетъ такую очаровательную свѣтотѣнь, отъ которой становится какъ-то легко на сердцѣ. Если, напримѣръ, дѣвушка въ своей подкровельной свѣтелкѣ читаетъ письмо отъ милаго, сидя одиноко у окна, то и солнечный лучъ падаетъ сквозь небольшія стекла привѣтомъ любви, оживляющимъ надеждой все созданіе, довѣреннымъ гонцомъ весны благодатной. Близкій къ этому мастеру, Янъ ванъ-деръ-Меэръ, изъ Дельфта, блещетъ архитектонической и пейзажной обстановкою своихъ фигуръ какъ при яркомъ солнечномъ освѣщеніи, такъ и среди темной тѣни. Филиппъ Вуверманъ (1620 — 68) любитъ открытое приволье. Господа и дамы, сидя гордо на коняхъ, выѣзжаютъ у него на охоту, солдаты торгуютъ на конной лошадей или приводятъ ковать ихъ передъ кузницей, чтобы потомъ ринуться опять въ кавалерійскій бой; сраженіе происходитъ на берегу моря, а не то—берутъ приступомъ селеніе; иног-

да всадники мирно слѣзаютъ съ коней полюбезничать въ открытомъ полѣ съ какой-нибудь красоткой. Изложеніе такъ именно легко, какъ этого и требуетъ подвижность сюжета, а между тѣмъ все выработано тщательнѣйшимъ образомъ. Мгновенная случайность, мотивы самые индивидуальные идутъ такъ дружно и согласно съ обдуманнымъ распорядкомъ цѣлаго, что послѣдній даетъ себя намъ знать только отраднымъ чувствомъ художественной законченности.

Если уже и у Вувермана лошадь играетъ въ картинѣ большую роль, то другіе живописцы пустились преимущественно или исключительно въ изображеніе животныхъ. Впереди всѣхъ идетъ Па̀уль По̀ттеръ (1625—54), пишущій предпочтительно домашній скотъ на паствѣ или въ тѣсной связи съ людьми; опредѣленностью рисунка и пластической лѣпкою фигуръ, живописною обдѣлкой во̀лоса, шерсти, рогъ онъ передаетъ ихъ съ удивительною вѣрностью природѣ, но схватываетъ въ то же время и ощущенія животной души, а обдавая все это утренней свѣжестью или зноемъ полдневнаго солнца, производитъ самое усладительное впечатлѣніе. Молодой быкъ въ Гарлемѣ, въ натуральную величину, и находящаяся теперь въ петербургскомъ Эрмитажѣ мыза съ мочащеюся коровой, многофигурная хотя и въ маломъ размѣрѣ композиція, —два всемірно-знаменитыя созданія, къ которымъ достойно примыкаютъ разныя другія кабинетныя вещи. Циклъ картинъ, гдѣ животныя сперва преслѣдуются охотникомъ, а потомъ сами ведутъ его связаннаго на судъ и казнятъ смертью, обнаруживаетъ много юмора въ важности льва, совѣтующагося насчетъ приговора со слономъ, тогда какъ лисица ведетъ протоколъ засѣданія, а также и въ дико-веселой пляскѣ быка съ медвѣдемъ и вепря съ козломъ, по случаю гибели общаго ихъ супостата. У живописцевъ проступаетъ теперь та же самая жила природной поэзіи, что̀ поэтически завершила звѣросказаніе замысловатымъ Рейнеке-Лисомъ въ Нидерландахъ (III, 2, 522). Хотя Адріанъ ванъ-де-Вельде далеко не поравнялся съ великимъ предшественникомъ, однакожь и онъ радуетъ зрителя теплотою чувства при полной вкуса композиціи.

Если уже и такой мастеръ какъ Герардъ Доу сидѣлъ по три дня за какимъ-нибудь метловищемъ, то нѣкоторые художники прямо поставили себѣ задачей жизни воспроизведеніе утвари въ домашнемъ быту и живопись питей и яствъ въ картинахъ обильныхъ завтраковъ. Дичь, рыба, раки, плоды разложены здѣсь на терелкахъ и сгруппированы вокругъ бокала, наполненнаго виномъ или вкругъ великолѣпной серебряной братины; подборъ всей этой группы въ линіяхъ и цвѣтахъ не уступитъ выполненію частностей, и даетъ истинную цѣну работамъ Давида де-Геэма и Виллема ванъ-Альста (van Aelst). Даніэль Зегерсъ обрамлялъ уже цвѣтами картины Рубенса; Давидъ де-Геэмъ присоединилъ цвѣты къ изображенію плодовъ; Рахиль Рёйшъ плела изъ цвѣтовъ прекрасные вѣнки, подбирала съ величайшимъ вкусомъ полные букеты, при чемъ каждый цвѣтокъ, каждый листочекъ у ней характеренъ, а цѣлое выходитъ гармонично.

Сообразивъ что работы этихъ мастеровъ жанровой живописи разсѣяны по всему образованному міру, и вспомнивъ что они вѣдь были только коноводами, къ которымъ примыкало множество даровитыхъ сверстниковъ и дѣльныхъ, способныхъ учениковъ, мы должны будемъ отдать Нидерландцамъ ту справедливость, что превосходною техникой они завоевали живописи совсѣмъ новыя

сферы и приняли стало-быть значительное всемірноисторическое участіе во всестороннеи выработкѣ сердечнаго идеала въ искусствѣ. И выдвинувъ впередъ индивидуальный элементъ, они не только онаглядили душу народа, но подсмотрѣли и душу самой природы въ сокровенныхъ ея движеніяхъ, прочувствовали настроеніе пейзажа, отразили въ немъ свои сердечныя ощущенія, и создали этимъ новому искусству такого рода картины, которыя собственно еще чужды были древности. Грекамъ все видѣлось только въ человѣческомъ образѣ; Германцу душа божества чается глубочайшею основой всѣхъ рѣшительно формъ вещественнаго міра: оттого онъ чувствуетъ себя съ нимъ заодно, чѣмъ-то единымъ съ его существами, и можетъ раскрывать въ послѣднихъ собственную свою душу. Какъ вдохновенные изслѣдователи того времени разсматривали природу не столько со стороны внѣшней цѣлепригодности ея для человѣка, сколько собственно изъ-за нея самóй, такъ точно и пейзажъ сталъ теперь не однимъ лишь фономъ для историческихъ событій, но главнымъ предметомъ уже и самъ по себѣ. Животныя и люди служатъ теперь штафажемъ для неорганической и растительной природы, и если они наприм. купаются въ рѣкѣ, располагаются въ тѣни подъ деревомъ, пасутся въ полѣ или гоняются по̀ лѣсу, то именно этимъ отношеніемъ ихъ ко внѣшнему міру послѣдній выдвигается впередъ какъ существенное и главное. Величайшіе голландскіе мастера не ищутъ при этомъ ни чего чрезвычайнаго, ни чего ошемляющаго своей громадностью или красотой, ни Альпов ъ въ ихъ гигантскомъ великолѣпіи, ни ужасовъ ихъ бездонныхъ дебрей, ни солнечно-ясныхъ высотъ Италіи, смотрящихся въ зеркало моря и горныхъ озеръ, ни тропически-обильной растительности; они берутъ самое будничное и обыкновенное, но схватываютъ этотъ домашній клочекъ съ такой правдою, съ такой глубиною чувства, что интересуютъ васъ даже и тѣмъ, что ни есть простѣйшаго, и въ любой мелочи просвѣчиваетъ у нихъ общая сюжету жизнь. Такимъ образомъ и въ пейзажѣ видимъ мы тотъ же опять народный духъ, который привелъ искусство къ жанру.

Братья Бриль, изъ Антверпена, первые стали подготовлять на итальянской почвѣ расцвѣтъ того идеальнаго направленія ландшафтной живописи, какимъ сродное Романцамъ чувство изящныхъ формъ пошло тамъ благодаря Пуссену и Клодъ-Лоррену; къ ритму линій и къ пластическому построенію массъ этихъ художниковъ Брили присовокупили еще воздушные и свѣтовые эффекты. Впослѣдствіи хорошіе нидерландскіе живописцы взяли себѣ прямо въ образецъ Лоррена, не сбиваясь, какъ другіе слабѣйшіе ихъ сверстники, на условное лишь обобщеніе формъ природы для производства щегольскихъ декораціонныхъ картинъ по всякаго рода правиламъ композиціи. Захтлевенъ перенесъ на сѣверные предметы южный стиль, но вовсе безъ величія и паренья. Еще вначалѣ 17-го столѣтія Цвѣточный Брейгель въ своихъ картинахъ рая тщательно отдѣлывалъ всѣ травки, всѣ лепестки, всѣ распукольки на стебляхъ, всѣ за̀вязи цвѣта на деревьяхъ, но изъ-за безконечной пестроты частностей не достигалъ ни какого общаго впечатлѣнья. Послѣднему впервые проложилъ путь Рубенсъ, съумѣвшій онаглядить многоподвижную жизнь природы въ полной силѣ и во всемъ соку, дать ее почувствовать въ цѣлой совокупности. Изъ голландскихъ жанристовъ и звѣрописцевъ нѣкоторые таланты, вродѣ Вээниха, Кейпа (Спур) и ванъ-де-Вельде, обратились также на ландшафтъ, и ту же вѣрность жизненной правдѣ, какую соблюдали относительно людей и живот-

ныхъ, перенесли на окружающую ихъ естественную обстановку. У идущихъ этимъ путемъ великихъ мастеровъ особенно отрадно дѣйствуютъ на насъ живое чувство родины, любовь къ вскормившей ихъ землѣ и къ охватившему ее морю. Кёйпъ раскрылъ поэзію воздуха, летучихъ облаковъ, многоразличныхъ перемѣнъ освѣщенія; онъ любилъ выдѣлить темную масть своихъ коровъ на ясномъ небосклонѣ, онъ съ одинаковымъ смысломъ схватывалъ свѣжій холодокъ утра, мглистый полдневный зной, и теплый, тающій блескъ вечера. Вейнантсъ, исключительно посвятившій себя ландшафту, всегда привлекаетъ той правдою, съ какою онъ относится и къ ясной близости первыхъ плановъ и къ постепенно теряющейся въ воздушной перспективѣ, дали. Онъ любитъ свѣжую зелень, ясный, бѣлый день, тогда какъ Аартъ ванъ-деръ-Меэръ предпочитаетъ зимній снѣгъ, распредѣленіе массъ свѣта и тѣни при лунномъ сіяніи. Янъ ванъ-Гойенъ поселился у разсѣкающихъ страну каналовъ; песчаный холмъ, глядящаяся въ струи купа деревъ,—этого ему достаточно, чтобы въ связи съ хмурымъ, пасмурнымъ воздухомъ вызвать меланхолическое настроенье. Напротивъ, Ватерлоо охотно открываетъ намъ веселую проглядь въ даль съ какого-нибудь тѣнистаго крутояра или сквозь какую-нибудь одинокую тропу въ лѣсу.

Самымъ превосходнымъ мастеромъ этого направленія былъ Яковъ Рёйсдааль (Ruysdael † 1681), величайшій живописецъ сѣверогерманской природы, которому Ваагенъ отдаетъ пальму первенства передъ всѣми пейзажистами: такъ тѣсно слилось у него чувство поэзіи природы съ правдою изображенія, съ искусствомъ передачи; каждую рѣшительно подробность схватываетъ онъ въ характерной ея опредѣленности и вмѣстѣ со стороны проникающаго и животворящаго ее общаго духа, такъ что мы чувствуемъ—онъ дышетъ, онъ вѣетъ въ его картинахъ *. Тутъ Рёйсдаалю довольно какой-нибудь группы деревъ на́ полѣ, довольно пруда, отражающаго въ себѣ нѣсколько ивъ и береговыя тра́вы; но иногда прямо изъ лѣсной теми вырывается у него, скача и пѣнясь по скаламъ, бурный водопадъ, или морскія волны яростно ударяютъ въ плотинныя сваи у рыбацкихъ хижинъ, а между тѣмъ отрадный лучъ солнца уже проглянулъ сквозь густыя облака; иногда верхи дубовъ раскачиваются подъ напоромъ вихря, но свѣтъ незапно врывается въ самую средину мрачныхъ тѣневыхъ массъ, сквозь развалины и туманную пелену дождя вдругъ покажется клочекъ лазореваго неба. Лѣсную тишь писалъ онъ задолго до того, что Тикъ придумалъ для нея нѣмецкое названіе, Waldeinsamkeit. Утреннимъ гимномъ вѣетъ отъ его буковаго лѣса, когда онъ отражается въ ясномъ зеркалѣ воды, а пушистыя массы облаковъ озаряются между тѣмъ восходящимъ солнцемъ; элегія развертывается передъ нами въ краскахъ и формахъ, когда проливной дождь застѣняетъ частою завѣсой развалины церкви на заднемъ планѣ, а на переднемъ разлившійся потокъ рьяно пролагаетъ себѣ дорогу между могильныхъ памятниковъ, на которыхъ сквозь сумерки ложится еще послѣдній привѣтъ заката.—Гоббема становится обокъ съ великимъ сверстникомъ не по богатству изобрѣтательной силы, но по вдум-

* Невольно вспоминается здѣсь глубокомысленное правило аристотелевой логики обращать все вниманіе на выдѣлъ видового понятія изъ родового, на смыкающую ихъ точку подѣла и расхожденія. Прим. перев.

чивому замыслу дѣйствительности, по глубинѣ и искусству передачи. Лѣсная мельница, крестьянскія усадьбы подъ купами деревъ, поле съ аллеями и прудами, вотъ обычный сюжетъ его; но яркая его зелень улыбается вамъ прямо вешнею отрадой, или по осенней листвѣ разлитъ у него мягкій золотистый тонъ, будто теплый блескъ вечерняго гаснущаго солнца. Въ противоположность этому, Альдертъ ванъ-Эвердингенъ нарочно пустился въ Норвегію, чтобы воспользоваться большими массами горнаго міра для сильнѣйшихъ контрастовъ въ линіяхъ и вызвать подобные же контрасты освѣщенія, разбрасывая свои ели по крутымъ скаламъ, черезъ которыя мчатся пѣнистыя волны потока.

Рёйсдаль только иногда обращался къ морю; а Янъ ванъ-де-Капелле, Адамъ Виллартсъ, Симонъ де-Влигеръ и другіе взяли его исключительнымъ предметомъ изученія. Штафажемъ служатъ здѣсь корабли съ ихъ веревочными снастями и парусами, и главное дѣло въ томъ, чтобъ явно отличить текучесть воды отъ стоячести матерыхъ предметовъ, схватить волну на ходу, чтобы она такъ и казалась бѣгучею; надо притомъ согласить воду съ воздухомъ и съ небомъ путемъ взаимнаго отраженія, тщательнымъ соблюденіемъ воздушной перспективы оттѣнить постепенно уходящую даль и искусно расчитаннымъ освѣщеніемъ въ связи съ бурнымъ или спокойнымъ моремъ высказать въ картинѣ одно общее настроеніе. Бакгёйзенъ (1631 — 1709) и Виллемъ ванъ-де-Вельде завершили начатое предшественниками; ихъ морскіе виды такъ же превосходно изображаютъ свѣтлую зыбь, какъ и разъяренныя мрачною бурей волны. Послѣдній изъ этихъ мастеровъ сталъ любимцемъ и Голландцевъ, и вмѣстѣ соперниковъ ихъ Англичанъ, потому что изображалъ морскія побѣды того и другого народа.

Наконецъ и архитектурная живопись нашла себѣ самостоятельное развитіе: городскіе виды и внутренности церквей писались ванъ-деръ Гейденомъ, Петръ Неэфсомъ, Стеэнвикомъ, и открытая Рембрандтомъ, разработанная Доу и Тербургомъ тайна свѣтотѣни, примѣнена была и здѣсь въ такой гармоніи, которая, говоря душѣ, вызывала въ ней то либо другое желанное настроенье.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВЪ ИСПАНІИ.

Мы видѣли, какъ все средневѣковье Испаніи было занято борьбою противъ Мавровъ, отчего національный духъ сплотился здѣсь какъ не льзя тѣснѣй съ христіанской религіозностью; королевская власть и духовенство окружились какимъ-то неприкосновеннымъ сіяніемъ, такъ что самъ народный духъ вознесъ ихъ къ тому безусловному господству, на которомъ они послѣ столь упорно настаивали, которымъ тормозили прогрессъ народа и обрекли его на

цѣлые вѣка рабства, невѣжества, злой напасти. Бокль указалъ еще на природу края и на климатъ, которые ведутъ здѣсь болѣе къ бродячему пастушескому быту, нежели къ осѣдлому правильному земледѣлію, и которые, особенно при свирѣпствовавшихъ въ Средніе Вѣка голодахъ, моровыхъ повѣтріяхъ и землетрясеньяхъ, дѣлали жизнь ненадежною, то и дѣло тревожили чувство, порождали суевѣрныя представленія и тѣмъ самымъ облегчали хитрому и честолюбивому духовенству пути къ усиленію его преобладающаго вліянія. Мощи были обычной хоругвію, предносимою священствомъ въ той борьбѣ, которою завоевано опять отечество; въ теченіе этого чуть не осьмивѣковового крестоваго похода народъ мнилъ видѣть благодать ниспосылаемыхъ небомъ чудесныхъ знаменій, ратный духъ сливался у него съ религіознымъ восторгомъ и склонялся въ строгомъ послушаніи подъ руководство духовныхъ и свѣтскихъ властей. Носить въ юности оружіе на службѣ королю, а подъ старость облекаться въ монашескую рясу на службу Богу, было до такой степени въ обычаѣ, что почти всѣ замѣчательнѣйшіе писатели были солдатами, начиная съ Сервантеса, Лопе, Кальдерона, и даже такая свѣтлая голова, какъ Сервантесъ, сталъ незадолго до смерти францисканскимъ монахомъ, Лопе былъ священникомъ при инквизиціи, Кальдеронъ—капелланомъ при Филиппѣ IV-мъ. Изъ этой взрощенной и вскормленной войною страсти Испанцевъ къ ихъ вѣрѣ, къ ихъ народности, легко объясняется та черта, что отпаденіе отъ католицизма считалось просто преступленіемъ и что инквизиція могла зажигать костры для всѣхъ, кто хотѣлъ проложить путь свободному изслѣдованію и независимой мысли; ею же объясняется и то, что по паденіи Гранады Церковь насильно окрестила Мавровъ въ Испаніи и преслѣдовала ихъ потомъ, какъ отступниковъ, что Филиппъ II запретилъ имъ родной языкъ, и что валенсійскій архіепископъ приписывалъ неудачу великой армады тому обстоятельству, что не слѣдуетъ ждать благодати съ неба до тѣхъ поръ, пока въ Испаніи остаются отщепенцы; мало этого: доминиканецъ Бледа дерзнулъ требовать избіенія всѣхъ Арабовъ до единаго, все равно христіане ли они или нѣтъ; Господь, прибавлялъ онъ, уже разберетъ потомъ своихъ отъ невѣрныхъ. Мендоса повѣствуетъ, что на вопросъ, какъ ему поступать съ Арабами, патеръ Орадиси отвѣчалъ: „Чѣмъ больше изгубишь враговъ, тѣмъ меньше ихъ останется.“ Такъ говорили высокосановные представители религіи любви. Самъ Сервантесъ, хотя и хвалитъ устами одного изгнаннаго Мавра Германію за то, что тамъ всякому вольно жить по своей вѣрѣ, но допускаетъ со стороны его тихую только жалобу, а отнюдь не гнѣвныя укоризны противъ тѣхъ, кто выжилъ его изъ родного края; потому, говоритъ онъ, что изъ перекрестовъ мало настоящихъ христіанъ, а не хорошо держать змѣю за пазухой. Какъ стаю дикихъ звѣрей вытравилъ Филиппъ III около милліона самыхъ промышленныхъ и образованныхъ гражданъ изъ Испаніи; попы обѣщали вслѣдъ за тѣмъ золотой вѣкъ, когда люди будутъ спокойно отдыхать въ тѣни своихъ вертоградовъ, а нивы приносить сугубый плодъ; но вмѣстѣ съ мавританскою оросительною системой исчезло и плодоносіе почвы, вмѣстѣ съ ихъ ремесленнымъ досужествомъ исчезло процвѣтаніе городовъ; безъ вызываемаго (племенной и религіозной) противоположностью воздѣйствія, народные соки пришли въ застой и въ гніенье, и страна обѣднѣла до жалкой нищеты, не смотря на добытыя въ Америкѣ сокровища.

То, что дѣлали Карлъ V и Филиппъ II, вовсе не перечило испанскому народному духу; онъ напротивъ поддерживалъ ихъ изо всѣхъ силъ, когда они вели войну съ протестантами въ Германіи и Нидерландахъ, когда посылали свои флоты на Турковъ и на Англичанъ. И надо признаться что монархія, собравшая Испанію воедино и захватившая въ союзѣ съ Церковью въ свои руки всю власть, со времени Фердинанда и Изабеллы долго заботилась и объ энергическомъ управленіи; общественный порядокъ былъ возстановленъ, учреждены суды, странѣ возвращены миръ и безопасность, способные люди избирались изъ всѣхъ сословій, призывались къ особѣ государя и къ высшей администраціи. Но опекаемый Церковью, ведомый правительствомъ на помочахъ народъ, чѣмъ блистательнѣе были сначала внѣшніе успѣхи, тѣмъ болѣе привыкъ къ той несамостоятельной, вполнѣ зависимой покорности, которая всего ожидаетъ съ верху, рѣшительно отступясь отъ всякаго собственнаго благоусмотрѣнія, безъ разбора и безъ свободы духовной дѣятельности преклоняется передъ божественнымъ правомъ царей, принимаетъ волю ихъ себѣ закономъ, все дозволяетъ ихъ прихоти, и не только облекаетъ неприкосновенностью ихъ собственное величество, но простираетъ это и на ихъ любовницъ, даже на ихъ лошадей. Такъ народъ терпѣливо переносилъ лѣнивыхъ, невѣжественныхъ, слабыхъ государей 17-го столѣтія, но онъ при нихъ совершенно обнищалъ, и разбогатѣла одна только Церковь; изъ страшнаго упадка, въ который пришла оттого страна, только на короткій срокъ успѣла вырвать ее новая династія даже и съ помощью чужихъ, приспѣшныхъ силъ, даже и благодаря такому умному и энергическому королю, какъ Карлъ III; она стенала подъ гнетомъ бѣдствія, наложеннымъ на нее произволомъ владыкъ, и только теперь начинаетъ усильно освобождаться изнутри и снизу.

Испанія не могла еще противопоставить ни чего равнаго тѣмъ мастерскимъ произведеніямъ національнаго искусства, какими ознаменовался полный цвѣтъ его въ Германіи и въ Италіи; тамъ, напротивъ, водворились сперва въ качествѣ руководителей Нидерландцы ванъ-эйковской школы, а въ эпоху Возрожденія дала себя знать сила итальянскихъ вліяній. Своенародны въ собственномъ смыслѣ богато изукрашенныя сооруженія внутри соборныхъ церквей, исполинскіе алтари (престолы) и окружающія ихъ ограды, гдѣ въ статуяхъ, рельефахъ и картинахъ являются главныя фигуры и событія священной исторіи; такіе respaldi del coro, то-есть наличники клиросныхъ оградъ (или низкихъ, поясныхъ иконостасовъ), мраморные или деревянные съ богатою позолотой, соединяютъ въ своей архитектурѣ готику и Возрожденіе, а въ скульптурѣ обнаруживаютъ слѣды то болѣе нѣмецкой, то болѣе итальянской школы, иногда же, при крайнемъ изобиліи отдѣлочныхъ работъ, и слѣды обѣихъ разомъ; и если напримѣръ въ Севильѣ отдѣлку клиросной ограды началъ мастеръ Данхартъ, а окончилъ Іорге Фернандесъ Алеманъ, то уже и самыя эти имена ясно указываютъ здѣсь на Германію. Однимъ изъ главныхъ мастеровъ въ Толедо былъ Эгасъ изъ Брюсселя. Напротивъ, надгробные памятники носятъ на себѣ болѣе печать итальянскаго Возрожденія; Гиль и Діэго де-Силоэ работали ихъ особенно хорошо изъ алебастра.

Бракъ Фердинанда съ Изабеллою и завоеваніе Гранады объединили Испанію политически, открытіе Америки доставило ей новые источники могу-

щества и богатства. Но, къ сожалѣнію, кардиналъ Хименесъ не только сталъ обуздывать аристократію и духовенство организаціею права и суда, но и началъ душить самостоятельную мысль и волю силой инквизиціи и, въ ущербъ гражданской свободѣ, сводить самодержавіе государства на чисто-личный государскій произволъ. Возстаніе городовъ подъ предводительствомъ Хуана де-Падильи и героической жены его, Маріи, сокрушилось о крѣпко утвердившуюся власть Карла V-го, который обладая въ то же время Австріей и нося германско-императорскую корону, повелѣвалъ въ Америкѣ и въ Италіи, такъ что солнце не заходило въ его областяхъ; и слава всемірной монархіи могла многихъ ослѣпить своимъ внѣшнимъ блескомъ, отводя глаза отъ утраты внутренняго процвѣтанія и развитія народныхъ силъ, но не смогла помѣшать тому, чтобы зданіе великаго на взглядъ могущества не становилось съ каждымъ днемъ пустѣе, безсодержательнѣй, и чтобы народъ не впалъ скоро въ униженіе и нищету. Не смотря на американскія сокровища время это наступило уже тогда, когда мрачный Филиппъ II, съ помощью своихъ герцоговъ Альбъ и кроволивныхъ судовъ, затѣялъ придушить всякое реформаторское движеніе въ Церкви и въ государствѣ, и водворить во всей Европѣ духовный и свѣтскій деспотизмъ. Англія побѣдила его армаду, Нидерланды подняли возстаніе и отложились; только въ собственномъ его краѣ удалось тирану истребить остатки ислама и предать протестантовъ огню. Подъ державой его преемниковъ, при отсутствіи образованія и свободы народной, упали и торговля и промышленность, а всѣ жизненные соки края изводились на властолюбивыя войны и на пышность натянутаго дворскаго этикета.

Что въ этой же самой Испаніи во второй половинѣ 16-го вѣка творили Сервантесъ и Лопе, а въ 17-мъ—Веласкесъ и Мурильо,—это должно на первый взглядъ удивить всѣхъ тѣхъ, кто убѣжденъ, что искусство и наука идутъ обруку съ государственнымъ развитіемъ. Но не всегда такъ оно бываетъ на дѣлѣ. Правда, въ Аѳинахъ и во Флоренціи искусство и наука были дочерьми народной свободы, но уже въ Римѣ онѣ должны были напротивъ служить утѣшеніемъ за ея утрату. Правда, что онѣ послѣдовали за возстаніемъ народа въ Англіи и въ Нидерландахъ, но въ Германіи онѣ ему предшествовали, и Нѣмцы ограничивались цѣлый вѣкъ однимъ только литературнымъ существованіемъ, покамѣсть Кантъ освобождалъ умы, а Гёте и Шиллеръ облекали въ идеальную форму міръ сердца и мысли. Въ Испаніи жива была струя бодрой народной силы; нація сознавала себя въ своемъ племенномъ единствѣ и величіи, но деспотизмъ одолѣвалъ ее, пригнеталъ, и идеальному стремленію къ творчеству, которое иначе проявилось бы можетъ-быть въ организаціи свободы, въ споспѣшествованіи народному благу реформаторскою дѣятельностью, не осталось другого пути развернуться, кромѣ искусства и поэзіи. Хоть тутъ по крайней мѣрѣ не свирѣпствовала инквизиція, хоть тутъ не стѣснялъ фантазію гнетущій деспотизмъ. Филиппы конечно не вызвали на свѣтъ испанской поэзіи и живописи, они только помогли послѣдней скоро выродиться, а первую довели до того, что изъ-за натянутаго устава чести и омертвѣлаго церковнаго догмата она не достигла міровой, всегда полносильной будущности и низошла на степень выраженія тогдашняго національнаго смысла Испанцевъ, съ той неизгладимой печатью, какою заклеймилъ его абсолютизмъ. Корни испанскаго народа уходили въ почву

такъ глубоко, что питавшіе ихъ соки разумѣется не тотчасъ же изсякли; взрывъ оживленія, наставшій къ концу 15-го вѣка былъ дотого силенъ, что упругость его, хотя бы и сгнетенная въ одномъ мѣстѣ, не могла все-таки не проявиться въ другомъ; да притомъ и внѣшній блескъ подтвердилъ тогда вѣру въ высокое національное призваніе, подтвердилъ кастильскую гордость великимъ прошлымъ.

Въ 16-мъ столѣтіи видимъ мы прежде всего вліяніе Италіи на изобразительное искусство Испанцевъ. Алонсо Берругвете образовался тамъ по Микель-Анджело и Сансовино, и стремился особенно по слѣдамъ перваго въ смѣломъ движеніи и волшебной выразительности пластическихъ его созданій и картинъ. Другіе Испанцы при изученіи формъ брали себѣ за образецъ Леонардо да-Винчи и Рафаэля: Луисъ де-Варгасъ и Винсенте Хоанесъ соединяютъ задушевность чувства съ граціей явленія. Старовидно-строже въ формѣ, отдающей византійствомъ, при экстатически-усиленномъ выраженіи, представляется Луисъ Моралесъ, настоящій типъ испанской церковности. Переселенецъ изъ Фландріи, Педро Кампанья умѣлъ такъ хорошо сочетать мгновенность движенія съ архитектоническимъ строемъ композиціи въ своемъ „Снятіи со Креста", что Мурильо засматривался на него, ежедневно посѣщая церковь, гдѣ висѣлъ этотъ образъ; ризничій, собираясь однажды запереть двери, спросилъ его, отчего онъ такъ долго стоитъ передъ иконою? а мастеръ, весь погруженный въ созерцаніе, отвѣчалъ: Да вотъ жду, чтобъ благочестивые эти люди совсѣмъ ужь сняли Спасителя. — Алонсо Санчесъ Коэльіо и Фернандесъ Наваррете научились владѣть колоритомъ въ венеціанской школѣ и тѣмъ добыли новый элементъ для развитія національнаго искусства, которое въ 17-мъ столѣтіи быстро расцвѣло, послѣ того какъ еще Рубенсъ и ванъ-Дейкъ открыли взору художниковъ живую непосредственную дѣйствительность.

Съ тѣхъ поръ во многихъ превосходныхъ созданіяхъ Испанцевъ идутъ обруку и взаимно сопроникаясь оба противоположные элемента,—пылъ глубокаго чувства, религіозная восторженность, и естественная правда въ формѣ и въ выраженіи, мечтательный порывъ къ божественному и свѣжая, можно-сказать дюжая, передача мірского. Церковь все еще держитъ искусство на своей службѣ и ставитъ ему главной задачею выражать какъ можно сильнѣе и трогательнѣе религіозное чувство, а вслѣдствіе того избирать и подходящіе сюжеты, гдѣ возвышеніе надо всѣмъ земнымъ онагляживалось бы въ парящихъ, просвѣтленныхъ обликахъ, или въ видѣніи проявлялся бы страстный экстазъ, гдѣ выступали бы и чудотворная сила богодухновенныхъ угодниковъ, и восторженная страда мучениковъ, устремившихъ гаснущіе взоры къ небесамъ, ихъ готовая на смерть непоколебимая вѣра, ихъ строгій иноческій аскетизмъ или, наконецъ, дѣвственно-кроткая преданность и смиреніе. Чрезъ цѣлый рядъ вѣковъ сопровождаютъ насъ изображенія догмата непорочнаго Зачатія Пречистой Дѣвы, гдѣ превознесенная выше всего земного, стоитъ она на серпѣ мѣсяца и получаетъ избавленіе отъ прародительскаго грѣха, или же блистаетъ въ дѣтски чистомъ, лучезарномъ сіяніи. Но какъ и теперь еще въ сознаніи католиковъ представленіе о непорочномъ зачатіи Христа сливается съ представленіемъ о безсѣменномъ зачатіи самой Маріи, то кажется что живописцы чаще избирали тотъ именно моментъ,

когда исполнилось благовѣстіе ангела, что на нее низойдетъ Духъ Святой и сила Вышняго осѣнитъ ее: полная чистаго блаженства, отдается она Незримому въ млѣющемъ восторгѣ брачной любви.—Но рядомъ съ этимъ портретъ и жанровая картина въ натуральную величину передаютъ намъ настоящее со всѣмъ его здоровьемъ и свѣжестью; въ церковныхъ даже изображеніяхъ начинаютъ теперь выводить своеземную природу. Благодаря этому испанское искусство заняло середину между нидерландскимъ и итальянскимъ. Люди здѣсь благороднѣе, горделивѣй въ формахъ и осанкѣ, чѣмъ у Нидерландцевъ, но живописецъ схватываетъ ихъ непосредственнѣе итальянскихъ мастеровъ, слишкомъ присмотрѣвшихся въ антикѣ къ идеальной красотѣ тѣлосложенія и одежды. Испанцамъ теперь еще не до того, чтобы характеризовать фигуру самою даже драпировкой и вмѣстѣ съ тѣмъ плѣнять глазъ ея игривыми линіями; у нихъ недостаетъ также терпѣнія на равномѣрную отдѣлку всѣхъ деталей; они упираютъ только на главное. Они пишутъ широкой кистью, и въ колоритѣ человѣческихъ фигуръ держатся своей національности, у которой бѣлизна и краснота кожи лежатъ какъ будто на оливковатомъ основаніи; а это придаетъ имъ родъ блѣдности, контрастирующей съ темнымъ обыкновенно платьемъ. Посредствомъ воздушной перспективы они превосходно оттѣняютъ постепенностями близь и даль; они любятъ показать свое молодечество въ бойкихъ и быстрыхъ пріемахъ, и тономъ колорита придаютъ картинѣ такое общее впечатлѣніе, которое тотчасъ же переноситъ зрителя въ подходящее къ сюжету настроенье.

И теперь еще пластики остаются вѣрны старому обычаю отчасти золотить, отчасти разрисовывать деревянную рѣзьбу. Поверхность выглаживаютъ они подъ эмаль, и пріемъ этотъ называютъ estofado, то-есть подчисткою, уборкой; мягкою гармоніей своихъ работъ удовлетворяютъ они самое тонкое художественное чувство. Таковъ въ особенности былъ Грегоріо Гернандесъ, соединяющій въ своихъ Распятіяхъ и Снятіяхъ со креста глубокое чувство съ истинною величавостью въ формахъ. Хуанъ Мартинесъ Монтаньесъ и Алонсо Кано (1600—67) въ головахъ своихъ мадоннъ прекрасно выражаютъ кроткую миловидность. Но скоро прорывается здѣсь грубый натурализмъ, и Хуанъ де-Вельдесъ-Леаль даетъ тѣлу Іисуса такой колоритъ, какъ будто бы оно значительно попортилось; скоро чувства и движенія такъ сильно преувеличиваются, одежды дѣлаются такими вспученными, раздутыми, что и въ Испаніи является нѣчто похоже на бернинiевскій барокъ.

По части живописи первое мѣсто занимаетъ Севилья съ своей школою. Все усвоенное ею отъ Итальянцевъ и Нидерландцевъ пошло теперь на передачу туземной природы и собственнаго чувства Испанцевъ прямо въ духѣ ихъ народности. Два великіе художника не только отличились въ этомъ передъ всѣми въ Испаніи, но удержались въ первомъ ряду живописцевъ даже и при состязаніи между различными народами. Франсеско Пачеко, по примѣру Карраччей, подготовилъ почву всестороннимъ и основательнымъ изученіемъ; Франсеско де-Геррера въ своемъ Страшномъ Судѣ произвелъ громадный эффектъ смѣлостью рисунка и кисти и искусной противопостановкою тѣневыхъ и свѣтовыхъ массъ въ картинѣ; Хуанъ де-ласъ-Роэласъ поспоритъ великолѣпіемъ колорита съ Венеціанцами въ своемъ Санъ-Яго (св. Іаковѣ),

который на бѣломъ конѣ, въ развѣвающейся мантіи и мечъ наголо́, завоевываетъ христіанамъ побѣду надъ Маврами. Художники эти дѣйствовали вначалѣ 17-го вѣка и подготовили школѣ то высокое процвѣтаніе, какого достигла она всерединѣ. Рядъ знаменитыхъ живописцевъ открываетъ здѣсь Франсеско Сурбаранъ (1598 — 1662). Отличаясь величественной простотой въ незатѣйливой композиціи, полный стройной важности въ колоритѣ, глубокой силы въ своихъ тѣняхъ и тщательнѣйшей вѣрности природѣ въ исполненіи, онъ является однимъ изъ лучшихъ мастеровъ по части религіозной живописи. Вѣроятно только по темнымъ тѣнямъ про́звали его испанскимъ Караваджо, тогда какъ онъ скорѣе похожъ на Морето; его „Ѳома Аквинскій" со Христомъ и Маріей Дѣвой, святыми и ангелами въ головахъ, а у ногъ съ императоромъ Карломъ V-мъ и другими Испанцами, обнаруживаетъ въ портретномъ характерѣ головъ, въ спокойной постановкѣ и ясномъ развитіи любой благородно одушевленной фигуры, видимое сходство со старыми Флорентинцами, только присоединяя къ нхъ достоинствамъ чарующую прелесть свѣтотѣни и торжественно-великолѣпный колоритъ. Марія и Іоаннъ, возвращающіеся въ безмолвной скорби темной ночью отъ гроба Спасителя, обнаруживаютъ въ живописцѣ сверхъ эпичности замысла и превосходный еще лирическій талантъ. Его картины изъ апостольскихъ дѣяній полны жизни и достоинства. — Алонсо Кано подходитъ къ Гвидо Рени столько же чувствомъ красоты и напоминающею антикъ пластическою лѣпкой, сколько и поверхностной легкостью многихъ своихъ произведеній; но на что была способна его кисть, доказываютъ писанные имъ образа Богоматери, возносится ли она скорбящая, сосредоточиваясь въ тихой молитвѣ превыше всѣхъ печалей, или является, какъ Царица Небесная, на тронѣ преклоняющимся передъ ней людямъ и ангеламъ. Трогательно изобразилъ онъ также распятаго Христа и плачъ надъ бездыханнымъ его тѣломъ. Его идеализму противустаетъ грубый, но забористый реализмъ Риберы, образовавшагося подъ караваджевскимъ вліяніемъ; съ фантазіею истаго палача выбираетъ онъ сюжетомъ самыя ужасныя истязанія мучениковъ, чтобы анатомически-точнымъ выполненіемъ и эффектнымъ освѣщеньемъ произвести потрясающее дѣйствіе на зрителя. На васъ такъ и вѣетъ здѣсь той порой, когда инквизиція зажигала костры безъ счету.

Натуралистическое направленіе испанскаго искусства достигаетъ своей вершины самымъ чистымъ и отраднымъ образомъ въ лицѣ Діэго Вела́скеса де-Сильвы (1590—1660). Онъ всегда исходилъ отъ созерцанія дѣйствительности, но первоначальная терпкость манеры смягчилась у него потомъ съ очищеніемъ вкуса и замысла и дошла до свободной характерной красоты, благодаря его дружескимъ связямъ съ Рубенсомъ и нѣсколькимъ путешествіямъ въ Италію. Поступленіе его придворнымъ живописцемъ къ Филиппу IV-му ввело Вела́скеса въ ту именно область, гдѣ онъ оказалъ весь свой талантъ, ставъ однимъ изъ величайшихъ портретистовъ всѣхъ временъ и всѣхъ націй. Полная мѣры осанка и благородство его фигуръ конечно пришлись тутъ очень кстати; но вмѣстѣ съ этимъ онъ умѣлъ такъ индивидуально и широко задумать ихъ, такъ удачно группировать, обдѣлать съ такой опредѣленностью формы и съ такимъ колоритнымъ мастерствомъ, что онѣ дѣйствуютъ на насъ какъ созданія поэзіи, что насъ такъ и тянетъ заглянуть внутрь и прочесть въ чертахъ

лица всю душевную ихъ исторію. Веласкесъ началъ жанромъ, написавъ оборваннаго водоносца, дающаго испить мальчику и еще терпко скопированнаго съ натуры; потомъ съ бойкой смѣлостью попыталъ онъ свои силы надъ изображеніемъ попоекъ, и достигъ наконецъ высокой степени наивной граціи въ группахъ пряхъ и ковровыхъ ткачихъ. Хуже дались ему античные боги; тутъ впадалъ онъ въ пошлую естественность, какъ будто бы хотѣлъ пародировать Олимпійцевъ, тогда какъ въ нѣкоторыхъ образахъ онъ съумѣлъ же однако поставить реальность вполнѣ соотвѣтственной слугой святынѣ. Верхъ своего дарованія обнаруживаетъ Веласкесъ тогда, когда портретныя фигуры вздумаетъ сопоставить въ историческую композицію, какъ напримѣръ въ „Сдачѣ Бреды", или когда изображаетъ свою собственную семью, или самого себя у мольберта передъ портретами короля и королевы, а фрейлины между-тѣмъ беззаботно играютъ съ инфантою тутъ же подлѣ него. Только Нидерландцамъ въ пору такъ мастерски обдѣлывать свѣтъ и тѣнь, какъ распредѣлены они и переливаются въ этой комнатѣ живописца.

Самый многосторонній и величайшій живописецъ Испаніи—Бартоломе Эстеванъ Мурильіо (1617—82). Молодой Севильянецъ пришелъ въ Мадридъ къ Веласкесу и скоро сталъ соперничать съ нимъ здѣсь въ натуралистическомъ жанрѣ; но первыя крупныя работы, которыя выполнилъ онъ по возвращеніи въ родной городъ,—мечтательныя монашескія легенды во францисканскомъ монастырѣ,—ясно показали, что ему подсилу и спиритуализмъ какого-нибудь Сурбарана. Если впослѣдствіи онъ изображалъ небесное въ сіяніи славы, и рядомъ съ нимъ земное во всей грубоватой реальности, то надобно сказать что кисть его всегда умѣла приноровиться къ сюжетамъ; и если Испанцы говорятъ о холодной, теплой, эоирной манерѣ у Мурильіо, то правда, смолоду онъ больше былъ отчетливо и просто схватывающимъ рисовальщикомъ, а подъ старость—быстро и легко работающимъ живописцемъ; но когда небесному во всей его славѣ даетъ онъ озарить своимъ солнечно-теплымъ сіяніемъ сумерки земного бытія, то взаимодѣйствіе свѣта съ тѣнью и гармоническіе ихъ сплавы доводятъ очертанія формъ до такой эоирности, что колоритъ свободно изливаетъ на нихъ всю поэзію своихъ дивныхъ чаръ. Мурильіо идетъ всегда отъ собственной сердечности, счастливя своимъ задушевнымъ чувствомъ и гармоническимъ тономъ своего колорита сердце зрителя. Этимъ просвѣтляются у него самыя будничныя вещи, когда онъ пишетъ, напримѣръ, какъ играютъ въ зернь уличные мальчишки, въ Севильѣ, какъ они расправляются съ дынями, или дѣлятся съ собакою кускомъ хлѣба въ то самое время какъ мать ищетъ у нихъ въ головѣ; и среди сладкой, ни въ чемъ не нуждающейся праздности, имъ такъ хорошо и привольно въ ихъ лохмотьяхъ, они такъ счастливы въ родномъ лонѣ божіемъ *, что намъ ясно предстаетъ здѣсь мысль: счастіе не во внѣшнихъ условіяхъ, а только въ глубинѣ собственнаго сердца, и мы всегда съ новой радостью смотримъ на чудесныя эти картины, которыя Мурильіо выполнялъ не въ маломъ размѣрѣ и не съ мелочною тщательностью на нидерландскій образецъ, а въ натуральный ростъ, широкими штрихами, съ истинно геніальной легкостью. Какъ далеко ниже стоитъ ученикъ его, Педро Нуньесъ де-Вильявисенсіо, и какъ непріятно дѣй-

* Или, по русски: у Христа за пазухой.

ствуетъ онъ на насъ подлостью своихъ мальчишекъ въ обманныхъ уловкахъ страстной игры или въ звѣрски-злобныхъ дракахъ, тогда какъ Мурильіо успокоительно возноситъ надъ всѣми нуждами и тяготами жизни беззаботной свободою души. Не примкнувъ ни къ какимъ частнымъ сценамъ испанскихъ плутовскихъ и нищенскихъ романовъ, онъ вольно воспроизвелъ въ живописи лучшую ихъ сущность, ихъ все-таки человѣчное зерно. Классическія слова Гегеля объ этомъ такъ прекрасны, что не льзя не привести ихъ снова здѣсь: „Въ бѣдности, въ полунаготѣ этихъ ребятишекъ и внутри и снаружи просвѣ-„чиваетъ только совершенная, дервишская можно-сказать, беззаботность при „полнѣйшемъ чувствѣ здоровья и услады жизнію. Этой безпечальности обо „всемъ внѣшнемъ и вполнѣ свободнаго къ нему отношенія именно и требу-„етъ понятіе идеальнаго созданья. У мурильевскихъ мальчиковъ нѣтъ ни ка-„кихъ дальнѣйшихъ цѣлей и интересовъ, но не отъ тупости, а отъ того, что „они валяются нó земи блаженно-довольные какъ олимпійскіе боги. Они по-„жалуй ни чего не дѣлаютъ, ни чего не говорятъ, но они какъ-есть цѣльные „люди, не разъѣденные недовольствомъ, не разбитые внутренней тревогою, „а при такой надежной основѣ всякому добру, какъ-то невольно ждешь отъ „нихъ всего хорошаго.“

Мурильіо остается еще въ сферѣ этой живой дѣйствительности и тогда, когда въ Маріи со Младенцемъ Іисусомъ изображаетъ прежде всего молодую счáстливую мать, Испанку изъ простонародія съ прелестнымъ на рукахъ ребенкомъ; семейная картина расширяется сама собой, когда онъ присоединяетъ къ ней малютку Іоанна и старшую мать, Елисаветъ; другой опять тонъ принимаетъ его изображеніе, когда большіе темные глаза Маріи задумчиво смотрятъ въ даль поверхъ дорогой сыновней головы. Напротивъ, въ область спиритуализма и новокатолической религіозной ревности, только безъ мрачнаго ея изувѣрства, а съ восторженнымъ до видѣній изступленіемъ, переносимся мы тогда, когда намъ предстаетъ св. Францискъ, обнимающій распятаго Спасителя, когда Младенецъ Іисусъ низлетаетъ къ молящемуся на колѣняхъ Антонію или спитъ на рукахъ упоеннаго блаженствомъ святого, или когда ангелы отправляютъ кухонныя работы за францисканца, а онъ между тѣмъ рѣетъ колѣнопреклоненный въ воздухѣ, увлекшись жаромъ молебныхъ возношеній. Здѣсь нашли себѣ настоящій противень Аутосы Кальдерона и восторженное поклоненіе Кресту. Тихо погружающаяся въ Господа или пылко рвущаяся къ нему душа, экстазъ, который затмеваетъ для нея весь міръ земной и являетъ тѣлесному глазу то, чѣмъ внутренно охвачено и увлечено сердце,—Мурильіо умѣлъ все это понять и передалъ съ наивнымъ благородствомъ безъ аффектаціи и безъ лишней сладости. Сюда же примыкаютъ его изображенія просвѣтленной Маріи Дѣвы, паритъ ли она ввысь небесной Царицею, куда съ жаждой обращенный взоръ ея увлекаетъ за собой тѣло, или въ полномъ сіяніи славы милосердо нисходитъ къ землѣ, или стоитъ въ бѣлой одеждѣ на серпѣ мѣсяца среди ангеловъ и вся облитая яркимъ солнечнымъ свѣтомъ смиренно складываетъ на груди руки,—символъ безпорочно-дѣвственной души. И здѣсь она прекрасна не пластикою формы, не благородствомъ линій, а искренностью выраженія и мелодическою плавностью тоновъ въ ихъ стройномъ созвучіи. Мурильіо такъ же какъ и Корреджіо — великій музыкантъ въ своихъ глубоко-прочувствованныхъ линіяхъ и очаровательно-гармоничномъ колоритѣ.

Отъ этой живописной лирики онъ впрочемъ такъ и не дошелъ до драматическихъ композицій, но въ объемистыхъ изображеніяхъ богоугодныхъ дѣлъ умѣлъ окружить ее эпически-богатою жизненною обстановкой. Вотъ Моисей утоляетъ жаждущихъ, стоя у ключа, который самъ онъ только что вышибъ изъ каменнаго утеса; съ благодарностью смотритъ онъ на небо, сложивъ руки на молитву; а народъ напираетъ между тѣмъ со всѣхъ сторонъ, при чемъ какъ желаніе истомленныхъ засухой, такъ и удовольствіе тѣхъ, кто напился самъ и поитъ другихъ, выражено множествомъ удачныхъ мотивовъ: жанристъ и иконописецъ дѣйствуютъ тутъ дружно, заодно. То же самое находимъ и тамъ, гдѣ апостолъ Ѳома раздаетъ милостыню калѣкамъ и нищимъ, или гдѣ царственная Елисавета является утѣшительницей и помощницей среди больныхъ; здѣсь, изображая паршивую голову одного мальчика, Мурильіо идетъ дальше нежели дерзнулъ Гольбейнъ, но, подобно ему, только еще разительнѣе выставляетъ этимъ силу побѣждающей отвращеніе милосердой любви; кроткое благородство главной фигуры тѣмъ яснѣе выступаетъ въ контрастѣ, на который пролита смягчающей и разрѣшающей струею волшебная, очаровательная свѣтотѣнь.

Мурильіо превосходно выполнялъ пейзажные и другіе аксессуары, особенно розы и лиліи въ религіозныхъ картинахъ, и плоды—въ жанровыхъ. Писанный имъ собственный портретъ его передаетъ намъ народную испанскую физіономію, полную важной кротости; напряженная линія бровей показываетъ зоркаго наблюдателя, тихая задумчивость глазъ—художника, направленнаго къ усиленной жизни сердцемъ; отъ всѣхъ чертъ этого лица вѣетъ романтичностью; при взглядѣ на него чувствуешь, что полный души живописецъ отразилъ въ своихъ созданіяхъ самого себя и вмѣстѣ съ этимъ лучшее, что̀ представляли его народъ и его время.

И мадридская школа, подъ вліяніемъ Вела́скеса, произвела такихъ хорошихъ живописцевъ, какъ Антоніо Пере́да и Хуанъ Кареньіо де-Миранда. Но вскорѣ, какъ его послѣдователи, такъ и ученики Мурильіо, захотѣли не столько служить дѣлу, сколько отличиться своей собственной бойкостью. Этому одичанію искусства къ концу 17-го столѣтія Клаудіо Коэльіо старался противодѣйствовать эклектическимъ, то-есть изборнымъ подражаніемъ Венеціанцамъ и Нидерландцамъ.

Изъ числа старшихъ художниковъ отличнымъ живописцемъ былъ Франсеско Рибальта (1551—1628), глава валенсійской школы. Онъ образовался въ Италіи и по примѣру Себастьяна дель-Піомбо также стремился соединить полную мысли композицію и размашистый рисунокъ Флорентинцевъ съ яркими, цвѣтистыми красками Венеціанъ. Вообще итальянскій идеализмъ и нидерландскій реализмъ были двумя необходимыми предположеніями испанской живописи; подобно тому какъ, рядомъ съ направленіемъ къ мірской дѣйствительности, въ Испаніи праздновалъ тогда чуть не средневѣковыя побѣды искусственно возстановленный католицизмъ, такъ точно и натуралистично-свѣжая концепція и передача непосредственной жизни стояла обруку съ тѣмъ выспреннимъ спиритуализмомъ чувствъ и представленій; изъ среды чисто-жанровой обстановки возносится здѣсь религіозный экстазъ, иноческое, на яву грезя-

щее изступленіе; но въ лучшихъ произведеніяхъ той эпохи объ противоположности сливаются какъ яркій свѣтъ съ темной мглой и постепенно замираютъ въ волшебной свѣтотѣни.

НАЦІОНАЛЬНАЯ ДРАМА РЕФОРМАЦІОННАГО ВРЕМЕНИ.

Если высшія трагическія задачи основаны на самодержавствѣ индивидуальнаго лица, пускающагося въ отчаянную борьбу съ авторитетомъ, если комика развертывается всего богаче именно тамъ, гдѣ вступаютъ въ бой двѣ разныя эпохи міра, то не надо ли было ожидать цвѣтущей драмы отъ времени, создавшаго себѣ символъ въ сказаніи о Фаустѣ,—ожидать тѣмъ скорѣе, что Средніе Вѣка лелѣяли эпическую поэзію, а вслѣдъ за тѣмъ естественные звуки человѣческой души нашли себѣ въ народной пѣсни то прямое, безоколичное выраженіе, которое непосредственно хватаетъ за̀ сердце? Дѣйствительно, великое движеніе Европы повело къ блестящему развитію драмы у двухъ въ одно время народовъ, и именно у тѣхъ, гдѣ быстро достигли рѣшительнаго господства, у одного—протестантское, у другого — католическое начало, и которые, благодаря этому стали во главѣ всѣхъ остальныхъ, въ то время какъ Франція и Германія ослаблялись или раздирались крамолами партій; и въ Англіи, точно такъ же какъ въ Испаніи, народная баллада, въ которой уже заготовь сопрониклись между собой эпическій и лирическій элементъ, образуетъ вполнѣ естественную основу и плодоносный зародышъ драмы; въ Англіи, точно такъ же какъ и въ Испаніи, народный духъ настолько уже могучъ, что не даетъ заковать себя въ старозавѣтныя или унаслѣдованныя формы, а напротивъ и у античнаго образованія заимствуетъ лишь то одно, что̀ необходимо и полезно для художественнаго завершенія его собственной природы, тогда какъ подражаніе древнимъ въ Италіи и позже во Франціи обращается въ ущербъ своеобразности новой жизни и кладетъ на поэзію печать искусственныхъ школьныхъ упражненій или щеголеватой дворской выправки. Англія и Испанія не порвали такъ рѣзко какъ Германія и Франція всѣхъ связей съ средневѣковымъ образованіемъ *, не бросили и не позабыли преданій его въ искусствѣ, а развили изъ нихъ новую жизнь бережно, органически. Однакожъ генію Испанцевъ, при всемъ обиліи творчества, не досталась на долю та высшая, навѣки полносильная часть, потому что благодаря духовному и свѣтскому деспотизму народъ этотъ возвелъ католическій догматъ и королевскую власть въ неприкосновенныя святыни, передъ которыми прометеевское стремленіе духа благоговѣйно преклоняется или робко отступаетъ, тогда какъ въ Англіи личность твердо оперлась на самоё себя, не дала себя опутать ни какимъ внѣшнимъ уставамъ, и верховный судъ признаетъ только

* Тамъ не было ни Рабелѐ, ни рьяныхъ нѣмецкихъ его подражателей. Прим. перев.

въ божественномъ голосѣ совѣсти и въ высшемъ нравственномъ міропорядкѣ: оттого, какъ пророкъ новаго времени, Шекспиръ и могъ вполнѣ раскрыть здѣсь законъ драмы, чтобы представить эпохѣ сердечности величайшія и превосходнѣйшія созданія въ психологической характеристикѣ людей, въ развитіи страсти какъ со стороны демонически-пожирающаго ея могущества, такъ и со стороны превозносящаго надъ всѣмъ земнымъ блаженства. Сюда примкнула послѣ Германія, когда подконецъ 18-го вѣка и она выступила на драматическое поприще.

Если античная драма, подобно любой пластической группѣ, была въ сущности только изложеніемъ той либо другой разительной катастрофы, то у Англичанъ, какъ и у Испанцевъ, при большемъ живописномъ обиліи и при болѣе индивидуальной обрисовкѣ характеровъ, всемірно-историческимъ прогрессомъ является постепенное развитіе, возникновеніе и ростъ событій изъ настроенія и образа мыслей дѣйствующихъ лицъ, оказательство послѣднихъ въ ихъ поступкахъ и подготовленіе ими этимъ своей собственной судьбы. Общимъ свойствомъ драмы обоихъ народовъ является потомъ смѣсь серьёзности съ шуткою, или дѣла съ бездѣльемъ, вводъ даже и въ трагедію комическихъ сценъ и фигуръ, и сплетеніе въ драмѣ различныхъ дѣйствій,—поясняютъ и дополняютъ ли они другъ друга своей противоположностью, или же взаимно пародируются одно другимъ, все равно. Въ отличіе отъ идеально-героическаго пошиба греческой трагедіи (II, 189), общимъ у нихъ представляется тотъ реализмъ дѣйствительной жизни, который пренебрегаетъ котурномъ, маскою, торжественнымъ одѣяніемъ, и какъ въ мимикѣ лица, такъ равно въ измѣнчивой декламаціи и въ индивидуальномъ костюмѣ актёровъ примыкаетъ къ вѣрному правдѣ рисунку индивидуальностей и разъигрывающагося между ними дѣйствія. Сама исторія становится сюжетомъ поэтическаго воспроизведенія, дѣйствительности не противопоставляется уже ни какого миѳическаго образца, а сама она возводится на степень идеала, то-есть разоблачается ея корень, ея жизненное основаніе, раскрывается царящая въ ней божественная мощь. „Развѣ никогда не видалъ ты комедіи, спрашиваетъ у Сервантеса Донъ „Кихотъ Санчо Пансу,—комедіи, гдѣ выходятъ на сцену императоръ, короли, „рыцари, дамы, и разныя другія личности? Одинъ играетъ роль сводника, дру„гой проныры, третій купца, четвертый солдата, этотъ шута себѣ на умѣ, а „тотъ глупаго любовника; и когда комедіи конецъ, и всѣ они раздѣнутся, то „любой комедіантъ точно то же что̀ и другой, всѣ равны между собою. Ни что „такъ живо не даетъ намъ знать, что̀ мы такое и чѣмъ должны быть, какъ „именно комедія. Кто увидитъ художественно и хорошо слаженную комедію, „тотъ вдоволь натѣшится шуткой, вдоволь надивится происшествіямъ, не„вольно надоумится размышленіемъ, научится и догадкѣ и осторожности при „видѣ наглядно преодолѣваемыхъ препятствій, возмутится видомъ обнажен„наго порока и прійдетъ въ восторгъ отъ добродѣтели.“ А шекспировъ Га́млетъ говоритъ: „Цѣль драмы всегда была и есть одна, — показать приро„ду самой себѣ будто въ зеркалѣ, показать добродѣтели ея черты, срамотѣ— „собственный ея образъ, вѣку и времени — живой ихъ отпечатокъ.“

Что драма сдѣлалась теперь самой популярной отраслью искусства, наиболѣе коренящейся въ народномъ быту, той, гдѣ народъ опредѣляетъ дѣятельность поэта и своимъ къ нему участіемъ дѣйствуетъ на складъ и пріемы его

работъ,—это зависитъ между прочимъ и отъ того, что драма составляетъ переходъ отъ созерцательныхъ искусствъ къ искусствамъ внутренняго чувства и мысли. Если до половины 16-го столѣтія верховоднымъ искусствомъ была живопись, и Итальянцы создали въ ней много истинныхъ чудесъ, то при проснувшемся теперь научномъ стремленіи, которому такъ дружно простерло руку книгопечатанье, она не могла уже остаться ближайшей и первостепенной потребностью, а между тѣмъ не хотѣли же и теперь люди погрузиться въ одну внутреннюю глубину и совершенно зарыться въ книги. Посредникомъ между двумя этими тягами явилась драма. Она писалась не для чтенія, а для постановки на сценѣ, она требовала и слуха и зрѣнія; къ словамъ, дѣйствующимъ на внутреннее чувство и на умъ, присоединяла она для глаза фигуру, тѣлодвиженіе, дѣйствіе говорящихъ, и связывала такимъ образомъ органически новое со старымъ, съ тѣмъ, къ чему всякій уже издавна привыкъ.

А. Испанскій театръ.

а) Разработка народной поэзіи; Лопе.

Драматическую литературу Испанцевъ пріурочиваю я къ ихъ живописи и къ тому, что́ сказано было выше о соотношеніи искусства съ политикой. Собственные ихъ писатели говорятъ: „Въ ту счастливую пору, когда достославная царственная чета, Фердинандъ и Изабелла, завоевала Гранаду, когда „Колумбъ открылъ Америку,—тогда же началась инквизиція и съ нею вмѣстѣ возникла наша комедія, какъ нарочно для того чтобы всѣхъ побудить къ „благимъ и доблестнымъ дѣламъ зрѣлищемъ подвиговъ великихъ людей на сценѣ." Мистеріи и фарсы игрались въ теченіе Среднихъ Вѣковъ и въ Испаніи; но драматическая литература началась собственно теперь, когда понимающіе искусство поэты принялись облагороживать народный матерьялъ, и между богослужебнымъ и шуточнымъ представленіемъ вдвинули просвѣтленный образъ дѣйствительной жизни на радость и возвышеніе душамъ. Что это пришлось въ тѣсной связи съ объединеніемъ и освобожденіемъ родного края, что въ драму вросли сами собой и религіозная ревность войнъ съ Маврами, и удалая страсть къ похожденіямъ, это конечно могло только споспѣшествовать ей и благопріятствовать, но холоднымъ инеемъ, мертвящею морозною крупой пала на молодой цвѣтъ инквизиція. Съ самаго начала затормозила она полетъ драматической поэзіи запретомъ сочиненій Торреса Нагарро, духовнаго лица, жившаго въ Римѣ при Львѣ X-мъ и нашедшемъ тонъ и по́шибъ для испанской драмы въ піэсахъ, изданныхъ въ 1517-мъ году: замысловатое сплетеніе интересныхъ событій должно у него вести къ цѣли въ пяти актахъ, которые онъ назвалъ денными переѣздами (jornadas) или, пожалуй, станціями; въ рѣчи его трохеи чередуется съ разнообразными пѣсенными строфами. Любовныя приключенія пылкихъ господъ и изнывающихъ барынь, братья или отцы, готовые тотчасъ же ополоснуть кровью честь своихъ сестеръ или дочекъ, но потомъ идущіе на миръ, слуги и горничныя, забавно пародирующіе сердечную исторію господъ, больше нравоописанія, чѣмъ индивидуальной характеристики, падкость на интриги и на живопись положеній, — вотъ главные признаки

этихъ первыхъ драматическихъ началъ. Но у поэта вырвались намеки на общественныя отношенія; онъ говорилъ о томъ, какъ чувственный разгулъ и деньги берутъ надо всѣмъ верхъ при папскомъ дворѣ; онъ сказалъ, что нѣтъ въ мірѣ двухъ вещей, до такой степени прискорбныхъ и вмѣстѣ такъ веселящихъ душу, какъ Римъ да женщина. За это инквизиція запретила его сочиненія, и вотъ драмѣ пришлось пробавляться въ своемъ ростѣ собираемыми отовсюда односторонними клочками, тогда какъ ей было бы гораздо легче развиться изъ того саженца, который поднялъ Торресъ Нагарро. И сколько ни ртачились противъ гнета и стѣсненія умы, но публичной сценѣ пришлось зажимать ротъ передъ высшими, важнѣйшими именно вопросами, а подконецъ ужь и самъ Кальдеронъ, на ряду съ нравственно-религіозной истиной, сталъ славить и превозносить букву догмата даже во внѣшностяхъ, совершенно чуждыхъ духа.

Обычай пастуховъ пѣть въ рождественскую ночь бесѣды между ангелами, Маріей Дѣвой и Іосифомъ, и вмѣстѣ съ этимъ примѣръ виргиліевскихъ эклогъ, уже и прежде навели Энсину на мысль изложить исторію любви въ разговорныхъ идилліяхъ. Тутъ прежде всего имѣлась въ виду художественность обдѣлки, тогда какъ въ „Селестинѣ", принадлежащей двумъ другимъ поэтамъ, господствуетъ стремленіе начертать вѣрную природѣ картину страстей и заблужденій въ предостереженіе неопытнымъ, при чемъ самымъ живымъ сценамъ въ романѣ дана драматическая форма. Значительнѣе для испанскаго театра былъ Португалецъ Гиль Висенте вначалѣ 16-го столѣтія. Онъ писалъ то на португальскомъ, то на кастильянскомъ нарѣчіи, употребляя иногда въ одной піэсѣ и тотъ и другой языкъ для лучшаго оттѣненія характеровъ. Духовныя его піэсы—просто правоучительныя аллегоріи, въ которыхъ святые и дьяволы, ангелы и античныя божества сводятся вмѣстѣ съ олицетворенными понятіями и добродѣтелями, разныя догматическія тонкости идутъ обокъ съ уморительными проказами. А его свѣтскія комедіи не иное что какъ разговорныя повѣсти или забористые фарсы изъ народной жизни, подчасъ—просто лишь картины того либо другого положенія, но всегда сочныя и забавныя, которыя своимъ народнымъ юморомъ стоятъ несравненно выше трагикомедій, то-есть праздничныхъ дворскихъ потѣхъ, вродѣ Амадиса Галльскаго, гдѣ аллегорическая пышность пересыпана пошлѣйшими обыкновенно шутками. Гиль Висенте писалъ стихами; Лопе де-Руэда создалъ образцовый прозаичный разговоръ для своихъ бытовыхъ сценъ изъ народной жизни,—сценъ, которыя, въ видѣ интермедій, любили вставлять тогда междудѣйствіемъ въ церковную драму. Тутъ, напримѣръ, жена прикидывается больною и посылаетъ мужа къ лѣкарю, а сама проводитъ между тѣмъ время съ какимъ-нибудь студентомъ, и студентъ уговариваетъ потомъ воротившагося съ лѣкарствомъ дурака принять за жену рвотное, такъ какъ вѣдь мужъ и жена—въ плоть едину; тутъ мужикъ только-что успѣлъ посадить маслину, и уже поднялъ съ женой содомъ за то, по чемъ именно дочь должна продавать оливки и на что употреблять выручку, такъ что на шумъ сбѣжались всѣ сосѣди. Живое духовное общеніе между народами ясно сказывается въ томъ, что тѣ самыя итальянскія новеллы, которыми Шекспиръ воспользовался въ „Что̀ вамъ угодно" и въ „Много шуму изъ ничего", Руэда прежде перенесъ на испанскую сцену, правда безъ художественнаго еще развитія, но рѣшительно со смысломъ драстическаго эффекта. Онъ былъ превосходный актеръ, только

театральный скарбъ его отличался крайнею простотою; весь гардеробъ таскалъ онъ съ собой въ мѣшкѣ; четыре лавки, поставленныя накрестъ и настланныя досками, составляли театръ, и самъ онъ игралъ съ одинаковымъ совершенствомъ и забіяку, и простака, и негритянку и мошенника. Подобныя роли повторялись часто, однакоже не сдѣлались какъ въ Италіи постоянными масками. Бродячая труппа актеровъ сама озабочивалась здѣсь составленіемъ для себя піэсъ, а ученые писали между тѣмъ для чтенія переводы и подражанія античнымъ драмамъ, давая этимъ образецъ лучшаго расчлененія піэсъ и проведенія дѣйствія по обдуманному плану. Вполовинѣ 16-го столѣтія завелись постоянныя сцены въ Мадридѣ, Севильѣ, Валенсіи. Для этого выбирали лежащій позади дома участокъ двора, ограниченный боковыми постройками; насупротивъ задней его стороны подвышали сцену и накрывали ее крышею; самъ дворовый участокъ представлялъ собой партеръ, окна въ различныхъ этажахъ зданія — ложи; а не то—послѣднія держались на большихъ балконахъ, подъ которыми устроивались опять-таки крытыя, узкія пространства съ возвышенными сидѣньями; середина же оставалась раскрытою или затягивалась отъ солнца тентомъ. Вскорѣ появились и искусственныя кулисы, но все же главное и тутъ предоставлялось еще на догадку зрительской фантазіи. Театры были учреждены религіозными братствами; представленіе на нихъ житій святыхъ должно было возбуждать къ набожности и благочестію, да впрочемъ и самое посѣщеніе комедій могло считаться богоугоднымъ дѣломъ, такъ какъ театральный сборъ шелъ на госпитали и на призоръ больныхъ.

Въ Севильѣ, во второй половинѣ 16-го вѣка, встрѣчается намъ одинъ поэтъ, разработывавшій своенародныя темы съ сознательной уже художественностью. Мы отступаемся, говоритъ онъ, отъ единства мѣста и времени, чтобы не втѣснять слишкомъ разнородныхъ вещей въ объемъ одного дня. И развѣ можно отрицать, что изобрѣтательность, пріятная шутливость и замысловатое расположеніе составляютъ преимущество новой именно комедіи? Она отличается передъ древней запутанностью интриги и ловкой ея развязкою, она богаче забавными шутками, она выше и разнообразіемъ содержанія, и затѣйливостью формы. Ла-Куэва, особенно въ лирическихъ изліяніяхъ душевныхъ чувствъ, допускаетъ всѣ возможные стихоразмѣры; рядомъ съ этимъ разсказы подлиннѣе передаетъ онъ въ формѣ романсовъ, такъ нравящейся Испанцу при эмфатической декламаціи на звучномъ его языкѣ, тогда какъ насъ подобныя рѣчи утомляютъ своей продолжительностью. Но поэтъ жертвуетъ единствомъ заманчивому пестрому разнообразію, и оттого, говоритъ Шакъ, при всемъ удивительномъ богатствѣ піэса его проходитъ передъ вами чѣмъ-то вродѣ китайскихъ тѣней, не оставляя по себѣ ни малѣйшаго впечатлѣнія. Всего удовлетворительнѣе онъ тогда, когда примкнетъ въ своемъ сочиненіи къ исторіи или къ былинѣ, когда выведетъ на сцену Бернардо дель-Карпіо или семерыхъ инфантовъ Лары; тутъ, существующіе налицо романсы и знающій и любящій ихъ народъ сами собой сдерживаютъ черезчуръ-расточительную фантазію поэта.

Въ Валенсіи Рей де́-Артіэда билъ на упрощеніе хода дѣйствія и на обрисовку характеровъ, но въ глазахъ толпы гораздо болѣе выигралъ Кристоваль

де-Вируэсъ сгроможденіемъ диковинныхъ приключеній, раздражающимъ снадобьемъ ужасныхъ злодѣйствъ и забіякъ, непомѣрными преувеличеніями въ самомъ даже словѣ. Противъ подобныхъ-то страшно-эффектныхъ піэсъ возстаетъ Сервантесъ въ Донъ-Кихотѣ, называя ихъ образцомъ безнравственности и нелѣпости, противупоставляя ихъ ложнымъ чудесамъ истину и, сказать вмѣстѣ съ Шекспиромъ,—скромную стыдливость природы и исторіи.

Сервантесъ написалъ, въ молодые годы, для мадридскаго театра цѣлый рядъ піэсъ, конечно далеко не достигающихъ той высоты, на которую самъ онъ поднялся потомъ въ романѣ и новеллѣ, такъ же какъ Лопе де-Вега—въ драматическихъ произведеніяхъ. Но „Жизнь въ Алжирѣ“ вся взята изъ дѣйствительности, даже изъ собственнаго опыта поэта, который самъ себѣ удѣляетъ въ ней роль, описывая въ различныхъ группахъ и положеніяхъ муки плѣна, попытки къ освобожденію, непоколебимость христіанъ въ любви и вѣрѣ, и заканчивая все это молитвою, да прійдетъ же наконецъ желанное и обѣщанное спасенье. Въ „Нуманціи“ онъ избралъ, напротивъ, древній сюжетъ и придалъ ему героическую стилизовку. Героемъ является здѣсь цѣлый городъ въ борьбѣ съ Римлянами на жизнь и на смерть; сцены самоотверженнаго мужества гражданъ чередуются здѣсь съ воплями умирающихъ съ голода дѣтей и матерей доведенныхъ до отчаянья, съ заклинаніемъ одного мертвеца и мрачнымъ его предсказаньемъ; Война, Слава, Смерть вступаютъ въ среду людей, олицетворенныя аллегорически и замѣняя собой роль античнаго хора; и на развалинахъ Нуманціи, устами бесѣдующихъ между собой Испаніи и Дуэро, вдохновенный поэтъ возвѣщаетъ будущее величіе своего отечества. Простой возвышенностью ни одинъ Испанецъ не подошелъ къ Эсхилу такъ близко, какъ Сервантесъ въ этой піэсѣ; но эпическое описаніе и лирическое выраженіе чувствъ все-таки идутъ у него обокъ, а не сливаются другъ съ другомъ въ общемъ и нераздѣльномъ единствѣ дѣйствія.—Подъ старость Сервантесъ написалъ другой рядъ піэсъ, въ которыхъ хотѣлъ состязаться съ Лопе, но не достигъ преимуществъ послѣдняго при поверхностности исполненія и слабо вяжущейся компоновкѣ, да не показалъ тутъ и обычнаго своего мастерства на художественную выработку формъ и на основательную обрисовку характеровъ. Когда одинъ севильскій буянъ и плутъ умираетъ у него въ Мексикѣ чудотворцемъ и святымъ угодникомъ, то какъ здѣсь, такъ и въ другихъ подобныхъ чертахъ, просвѣчиваетъ для насъ насмѣшка надъ суевѣріемъ въ непонятной для инквизиціи иронической формѣ. Піэсы эти остались безъ вниманія. Зато Сервантесъ пріобрѣлъ пальму своими интермедіями, въ которыхъ драматизовалъ какой-нибудь анекдотъ или просто фарсъ изъ народной жизни со всѣмъ зернистымъ своимъ юморомъ, со всѣмъ знаніемъ человѣческаго сердца, со всѣмъ умѣньемъ наглядно изображать нравы; этимъ онъ завершилъ можно-сказать то, чему начало положилъ Лопе де-Руэда. Если драма не далась ему такъ хорошо, какъ романъ, то въ интермеди онъ сталъ въ уровень съ своими новеллами; даже нѣкоторые сюжеты послѣднихъ встрѣчаются намъ въ ней опять обокъ съ другими безподобными вещами. Изъ числа ихъ назову „Безсовѣстный театръ чудесъ“, гдѣ собственно ни чего не представляютъ, а зрители между тѣмъ въ одинъ голосъ говорятъ, что видятъ Богъ-вѣсть какія дива, такъ-какъ хитрый маріонетщикъ заранѣе предупредилъ, что тутъ ни чего не увидитъ развѣ только тотъ, кто рожденъ внѣ брака или въ комъ на бѣду есть мавританская

кровь; они даже рѣшительно осмѣиваютъ подошедшаго къ театру солдата, который откровенно объявилъ, что ровно ни чего ни видитъ. Назову еще „Саламанкскаго студента", который передъ нечаянно воротившимся ревнивымъ мужемъ находчиво заклинаетъ, какъ проказливыхъ чертей, любовниковъ хозяйки и ея горничной, только что убѣжавшихъ съ питьемъ и закуской въ сосѣднюю комнату. Интермедія заканчивается обыкновенно музыкой и плясомъ подъ такую пѣсню, въ которой легко и весело высказывается еще разъ существенный смыслъ этого маленькаго представленія.

Теперь на самомъ поворотѣ отъ 16-го къ 17-му столѣтію насталъ цвѣтущій періодъ для испанской драмы, благодаря Лопе де-Вегѣ и цѣлой дружинѣ его сверстниковъ. Государство окрѣпло въ силѣ, народъ разбогатѣлъ и задумалъ послѣ тяжкихъ трудовъ вполнѣ насладиться жизнію; путь этотъ не привелъ къ добру слѣдующія поколѣнія, которыя подъ гнетомъ духовнаго и свѣтскаго деспотизма впали въ бѣдность и невѣжество; но настоящая пора рада была любоваться въ зеркалѣ искусства подвигами прошлаго, рада была увидѣть теперь на сценѣ тѣ романсы, которые у всѣхъ были на устахъ, упиться въ театральныхъ представленіяхъ той самою поэзіей, которою такъ многообразно проникласъ вся народная жизнь, съ цѣлымъ роемъ сопровождавшихъ ее военныхъ и любовныхъ похожденій. Навстрѣчу наклонности къ чудесному шли какъ нарочно и открытіе Новаго Свѣта, и пышность богослуженія, и религіозная легенда, представлявшая всегда вступательство небесныхъ силъ въ земныя дѣла или чувственное проявленіе невидимой святыни; вотъ этимъ-то, хотя и фантастическимъ отчасти, путемъ пріобрѣла себѣ драма и глубокую основу, и вмѣстѣ высшее освященіе; она раскрывала неисповѣдимыя судьбы божіи въ явныхъ судьбахъ человѣка. Поэты были чада своего народа и своего времени, восторженные чтители христіанской религіи и королевской власти (только-что объединившихъ и освободившихъ родной край); геній, которому не было простора для дѣятельности ни въ государствѣ, ни въ философіи, нашелъ его по крайней мѣрѣ въ области искусства, и не одно смѣлое словцо оправдывалось въ устахъ дѣйствующихъ лицъ драмы благодаря тому, что принадлежало къ ихъ вѣрной характеристикѣ. Такъ одинъ глупый мужикъ мекаетъ у Сервантеса: старый, молъ, я христіанинъ, по четыре и по пяти разъ въ недѣлю творю всѣ четыре молитвы въ день; этого вполнѣ достаточно, чтобъ быть старостой; читать и писать въ нашемъ званіи не обычай:—пустыя только затѣи, ведущія человѣка прямо на костеръ. И народъ смѣялся такой критикѣ своего быта, а Церковь довольствовалась уже и тѣмъ, если не нападали на авторитетъ ея, на догматы, и по крайней мѣрѣ хоть наружно ихъ признавали. У Лопе, одинъ воротившійся изъ Нидерландовъ солдатъ говоритъ безъ обиняковъ:

Да и чтожь, сказать по правдѣ,
Лютеранинъ сдѣлалъ мнѣ?
И его Господь вѣдь создалъ;
Не взлюбись же онъ Ему,
Всемогущій эту ересь
Потребитъ и безъ меня.

Правда, не задолго до своей смерти старый, мрачный Филиппъ II заперъ было наконецъ и всѣ театры, но черезъ два года, при его наслѣдникѣ, народъ тѣмъ жаднѣе рвался и тѣснился опять къ сценѣ. Любовь, честь, вѣрность и

повиновеніе къ королю, да при этомъ католическая еще вѣра, — вотъ духовныя силы, одушевлявшія тогда и жизнь, и поэзію. Честь, въ первоначальномъ ея смыслѣ, — чувство человѣкомъ нравственнаго своего достоинства, возносящее его надъ всякой низостью и обязывающее къ благородству; но въ Испаніи болѣе и болѣе закрѣпляется условный сводъ опредѣленныхъ правилъ на то, чего именно требуетъ честь дворянина, и человѣкъ высшаго сословія долженъ покоряться установленнымъ формуламъ, онъ твердо помнитъ, что́ ему когда дѣлать, и безъ особенной борьбы жертвуетъ этому порядку и своимъ сердцемъ и волей. Королю подобаетъ самая благоговѣйная преданность, повелѣніямъ его точнѣйшая покорность; личное самоопредѣленіе подчиняется ему вполнѣ, точно такъ же какъ всякое сомнѣніе, всякая независимая мысль должны смолкнуть передъ церковнымъ догматомъ. Однакожь у Лопе мы видимъ гораздо болѣе индивидуальной жизни нежели у Кальдерона, и на переходѣ отъ одного къ другому живой токъ душевнаго движенія и исторіи постепенно замираетъ въ искусствѣ подъ заклятіемъ внѣшнихъ уставовъ, по мѣрѣ того какъ въ самомъ народѣ деспоты и попы пригнетаютъ всякій побудъ къ свободѣ и независимости. Выдавать Кальдерона представителемъ испанской драмы, какъ зачастую дѣлаютъ, — явная несправедливость и къ Испанцамъ, и къ ихъ драмѣ; старшіе поэты ихъ невпримѣръ свободнѣе и свѣжѣе его.

Испанскія театральныя піэсы были двухъ родовъ, — духовныя и мірскія. Къ числу первыхъ принадлежатъ въ особенности такъ-называемыя autos sacramentales, „священныя, проскомидійныя дѣйства", въ честь и славу св. Причастія, художественно выработавшіяся изъ средневѣковыхъ нравоучекъ или моралитетовъ, тогда какъ житія святыхъ стали прямо отходить въ область „комедіи". Но надо сказать, комедіей слыветъ здѣсь вообще всякая житейская, мірская піэса *, которая по старозавѣтному обычаю дѣлится на три дѣйствія и пишется непремѣнно стихами. Основно́й тонъ ея можетъ быть серьёзенъ или шутливъ, въ ней можетъ быть замѣтно преобладаніе трагическаго или комическаго элемента; но ни одинъ не царитъ исключительно: какъ переплетаются они въ жизни, такъ должны и на сценѣ сопровождать другъ друга; по пятамъ за крайнимъ самовозвышеніемъ идетъ здѣсь сплошь и рядомъ смѣшное, и комическіе мотивы служатъ объяснительнымъ противнемъ трагическому; поэзія возносится даже надъ ограниченными предразсудками аристократіи, надъ ея уставомъ дворянской чести, въ тѣхъ случаяхъ когда забавное лицо какого-нибудь мужика или слуги, хотя и выводится низкою и пошлою натурой, чуждой этого устава, но въ то же время стоитъ очевидно выше его по смыслу чисточеловѣческой своей сущности. Здѣсь встрѣчается намъ та романтическая иронія, которая паритъ надъ противоположностями и озаряетъ то ту, то другую полосой комическаго освѣщенія. Но чтобы трагическія фигуры сами становились шуткою или возвышались до иронія собственнымъ лицомъ, а комическія вступали въ серьёзныя столкновенья и доводились этимъ до сознанія своего человѣческаго достоинства, — этого конечно въ Испаніи еще не бываетъ: до этого впервые дошелъ только свободный германскій (и прежде всего англійскій) духъ. И какъ Испанецъ не опирается еще безоглядно на

---

* Какъ у насъ въ старину «комедь». Прим. перев.

самодержавство индивидуальности, какъ онъ все еще остается крѣпокъ внѣшнимъ уставамъ, то естественно любитъ веселую развязку даже и послѣ путаницы самыхъ тяжкихъ затрудненій: гнетъ стѣсняющихъ формулъ становится для него сноснѣе хоть по крайней мѣрѣ тѣмъ, что и строгое соблюденіе ихъ обращается же человѣку въ счастье.

Драмѣ въ собственномъ смыслѣ предшествуетъ такъ-называемая Лоа, буквально „похвала"; это родъ пролога, подготовляющаго публику къ піэсѣ, взамѣнъ театральной афиши; за тѣмъ вставляется интермедія, гдѣ выводится въ разговорной формѣ какой-нибудь фарсъ изъ обиходной дѣйствительности, оканчивающійся плясомъ и музыкой. Вотъ, кромѣ „аутосовъ" или священныхъ дѣйствъ, всѣ особые виды комедіи. Смотря по сюжету, она бываетъ историческая или миѳологическая; она можетъ быть „праздничною", и тогда дается съ особенно пышной обстановкой; она можетъ потребовать бо̀льшаго числа вооруженій и богатыхъ костюмовъ для рыцарей и королей, и тогда называется de ruido, de cuerpo (шумной, громоздкой); или получаетъ имя отъ того, что дѣйствующія лица носятъ обычный тогда костюмъ, плащъ при шпагѣ, — comedia di capa y espada. Позднѣйшимъ уже явленіемъ были такъ-называемыя comedias de figuron, гдѣ главную роль играетъ каррикатурно-обрисованная фигура скряги, разсѣяннаго, болтуна и т. п., и которыя обязаны своимъ происхожденіемъ не столько фантазіи, сколько разсудочному смыслу. Комедія Испанцевъ любитъ эпичность романсовидныхъ повѣстей и лирическія изліянія чувствъ при быстро идущемъ разговорѣ; трохей съ риѳмами или ассонансами сдѣлался любимымъ у нихъ размѣромъ, но, смотря по содержанію, онъ чередуется съ художественными строфами, то болѣе серьёзнаго, то щеголевато-легкаго характера; истинные поэты умѣютъ свести весь этотъ пестрый преизбытокъ на одинъ созвучный основной аккордъ.

Въ добавокъ къ сдѣланнымъ мною по поводу живописи замѣчаніямъ насчетъ соотношенія искусства съ политикой, считаю не лишнимъ привести здѣсь слова Шака. И онъ говоритъ о томъ, что подъ державою Филипповъ и подъ гнетомъ инквизиціи драма у Испанцевъ достигла небывалой высоты, тогда какъ народъ былъ порабощенъ и пришелъ въ упадокъ. Но онъ указываетъ на такое ядро духовной силы и даровитости у этого народа, которое служило противовѣсомъ всѣмъ вреднымъ вліяніямъ: энергію одного изъ благороднѣйшихъ племенъ въ мірѣ не легко же было одолѣть и задушить вконецъ. „Самыя превратныя мѣры правительства не могли совершенно затор-„мозить, полученнаго прежде, могучаго импульса и помѣшать созрѣву засѣ-„янныхъ въ лучшую пору плодовъ. Оттого и самосознаніе въ народѣ оста-„лось прежнее; великое прошлое бросало ослѣпительный отблескъ и на на-„стоящій бытъ, отводя глаза отъ близкаго паденія. Свободно и смѣло несъ „еще Испанецъ голову, не склоняясь подъ гнетомъ обстоятельствъ; еще не „смирилась благородная кастильская гордость, не угасло сознаніе о высо-„комъ призваніи народа, и исторія Испанцевъ въ 17-мъ столѣтіи богата еще „чертами благороднаго, независимаго чувства". Оно-то и дало̀ искусству силу произрости и расцвѣсть даже на развалинахъ общественности.

Древнекастильскій родъ Вега съ гордостью числилъ своимъ предкомъ Бернардо дель-Карпіо. Поэтически-одаренный человѣкъ, Феликсъ де-Вега, по-

кинулъ родину и пустился искать счастья въ Мадридѣ; связь, которую онъ тамъ завелъ, привлекла къ нему забытую на время жену, любившую его до нестерпимой ревности, и плодомъ ихъ примиренія былъ Лопе, рожденный 25-го ноября 1562-го года. Уже отрокомъ писалъ онъ комедіи, а за тѣмъ поступилъ въ солдаты и пошелъ на войну. Рано осиротѣвъ, учился онъ потомъ въ Саламанкѣ; пережитый имъ здѣсь любовный романъ отвелъ его мысли отъ духовнаго званія и побудилъ снова вступить въ военную службу. Позже онъ опредѣлился секретаремъ къ одному герцогу и женился, но по поводу долговъ, а можетъ-быть и поединка, долженъ былъ бѣжать изъ Мадрида, и въ 1588-мъ поступилъ въ армаду. Впослѣдствіи жена присоединилась къ нему въ изгнаніи, но скоро умерла. Около 1595-го года онъ опять воротился въ Мадридъ и нашелъ въ новомъ бракѣ идиллическое можно-сказать счастіе. Однакожь, когда первенецъ его умеръ семи лѣтъ, а за нимъ и мать послѣдовала вскорѣ, Лопе въ 1609-мъ принялъ священническій санъ. Но все-таки остался вѣренъ театру, которому издавна посвятилъ авторскую свою дѣятельность. Значеніе его постоянно росло, хотя не было у него недостатка и въ литературныхъ противникахъ. Laudes et injuria populi in promiscuo habendae sunt (то есть: Похвалы и брань публики приходится выслушивать за́разъ и безъ разбору) написалъ онъ подъ своимъ портретомъ. Онъ умеръ 20-го августа 1635-го года. „Истинная слава, сказалъ онъ умирая, состоитъ въ добродѣте-„ли, и всѣ выпавшія мнѣ на долю похвалы я охотно бы отдалъ за одно лишнее „доброе дѣло."

„Явился великій Лопе, чудо природы, и сталъ единовластителемъ театраль-„ной сцены. Онъ взялъ на службу себѣ всѣхъ актеровъ и наполнилъ свѣтъ „мастерскими, удачными, прекрасно-задуманными комедіями. Если и есть „люди—да и не мало ихъ,—которые стремились къ подобной славѣ, то всѣ „они вмѣстѣ едва успѣли написать и половину того, что́ произвелъ одинъ „онъ." Такъ говоритъ Сервантесъ. Лопе извѣстенъ всему міру за плодовитѣйшаго изъ стихотворцевъ. Въ одномъ изъ послѣднихъ своихъ сочиненій самъ онъ насчитываетъ до полуторы тысячи написанныхъ имъ піэсъ; къ этому прибавьте еще эпическія стихотворенія, повѣсти, духовныя и мірскія пѣсни, благочестивыя размышленія. За все время сценической его дѣятельности приходится по 50 піэсъ на́ годъ; онъ разумѣется долженъ былъ такъ же быстро сочинять ихъ, какъ копистъ могъ бы только развѣ переписать; стихъ конечно такъ же билъ у него ключомъ, какъ у выведеннаго имъ въ одной интермедіи поэта, который, кто бы что ни сказалъ, тотчасъ же подбираетъ къ этому превосходнѣйшія риѳмы; онъ вѣрно былъ постояннымъ импровизаторомъ. Въ трудахъ его нѣтъ, правда, основательной и ровной выработки; они не могутъ равняться съ тѣми немногими, медленно созрѣвшими плодами на жизненномъ деревѣ Шекспира, Гёте, Шиллера, въ которыхъ сосредоточились лучшіе помыслы и таланты великихъ мастеровъ, такъ что изначальною глубиной своего богатства и своей всесторонней законченности они всегда снова насъ манятъ и привлекаютъ; но все же истинно достойна удивленія та геніально-бойкая и мѣткая легкость, съ какою Лопе организуетъ свой сюжетъ, всегда умѣетъ выдвинуть впередъ драматически-эффектную сторону и провести передъ нами цѣлое въ веселой игрѣ воображенья; удивленіе наше ростетъ по мѣрѣ того какъ мы его узнаёмъ;

мы охотно назовемъ его изобрѣтательнѣйшимъ изо всѣхъ поэтовъ и прибавимъ къ этому вмѣстѣ съ Шакомъ: "Изобрѣтательность не слѣдъ понимать „здѣсь только внѣшнимъ образомъ, какъ находчивость на примыселъ необы„чайныхъ случаевъ и обстоятельствъ; надо брать ее въ томъ высшемъ зна„ченіи, когда подъ этимъ разумѣютъ плодовитость фантазіи въ творчествѣ „фактическаго матерьяла, воплощающаго въ себѣ основную идею піэсы, „даръ—изъ развитія характеровъ и ихъ сопостановки, изъ взаимныхъ лич„ныхъ отношеній и обстоятельствъ, выводить многоразличныя событія и судь„бы, повороты счастія и катастрофы. Такъ высоко стоитъ въ этомъ Лопе „де-Вега, что тутъ едва ли сравнится съ нимъ какой-либо поэтъ древности „или новыхъ временъ. Творенія его—настоящій кладъ драматически-эффект„ныхъ мотивовъ; онъ какъ будто бы исчерпалъ всѣ возможныя для мысли „комбинаціи и не оставилъ своимъ преемникамъ ни чего, кромѣ неизбѣж„ныхъ ему подражаній." И въ самомъ дѣлѣ многія изъ отличнѣйшихъ произведеній позднѣйшихъ поэтовъ оказываются лишь новыми обработками его замысловъ.

Въ 1609-мъ году Лопе издалъ сочиненіе въ стихахъ: „Новое искусство сочинять въ наше время комедіи." Попытаюсь обрисовать поэтическую его дѣятельность въ связи съ сейчасъ названною его исповѣдью и съ его ученьемъ; какъ истый поэтъ, онъ гораздо выше въ своемъ творчествѣ, нежели въ своихъ размышленіяхъ о послѣднемъ. Подобно Шекспиру, онъ говоритъ, что цѣль театральной піэсы—„воспроизвесть людскія дѣйствія и обрисовать нравы вѣка." И онъ даетъ поэтическій снимокъ жизни человѣческой въ ея высотахъ и глубинахъ, онъ также выводитъ поступки изъ ихъ источниковъ, и приговоръ имъ изрекаетъ въ ихъ слѣдствіяхъ, такъ что самымъ ходомъ страстей и козней исполняется верховная божественная воля, то-есть высшій нравственный міроурядъ. Лопе говоритъ, что ему извѣстны правила искусства по образцамъ классической древности, но онъ знаетъ также, что ни кто не удовлетворитъ своему генію на чужой ладъ, онъ сомнѣвается, чтобы подражаніе когда-нибудь сравнялось съ образцами. Поэтому, объявляетъ онъ наотрѣзъ, когда вздумается ему написать комедію, онъ запираетъ Аристотеля подъ шестью замками, выбрасываетъ изъ кабинета и Плавта, и Теренція, и пишетъ на манеръ тѣхъ, кто успѣлъ стяжать одобреніе народа; онъ ищетъ при этомъ середины между крайностями, между соблюденіемъ правилъ искусства, въ точности невозможнымъ (несостоятельнымъ), и между народнымъ вкусомъ, (который не льзя же оставить безъ вниманія). Значитъ, Лопе былъ народный поэтъ, испанская драма — драма народная въ томъ смыслѣ, что авторъ выбиралъ сюжетъ и форму такіе, какихъ требовалъ народный духъ, жаждавшій бо́льшаго богатства дѣйствій и характеровъ, нежели было его у древнихъ; и если у новичковъ или у второстепенныхъ талантовъ это вело къ дикому, неоглядному преизбытку частностей, то Лопе привносилъ сюда мѣру, ясность и распорядокъ, дѣйствуя, какъ геніальный человѣкъ, въ (безотчетномъ даже) согласіи съ народнымъ духомъ. Смѣсь трагическаго съ комическимъ, продолжаетъ онъ далѣе, правда, въ своемъ родѣ,—новый минотавръ; но это разнообразіе очень потѣшно и забавно, да и сама природа подаетъ намъ въ этомъ хорошій примѣръ: тѣмъ вѣдь именно она такъ и прекрасна. Не значитъ ли это, что у него въ виду не одна

лишь простая чередовка дѣла съ бездѣльемъ, не безотрадная толкотня трагическихъ мотивовъ и впечатлѣній съ комическими, но именно изящное разнообразіе, происходящее отъ того, что одна и та же вещь разсматривается съ ея дѣльной и забавной стороны, что юморъ выдвигаетъ впередъ ту двоедѣйственность, ту двусмысленность жизни, гдѣ нѣтъ розы безъ тернія, но за то нѣтъ и терновника безъ розы, гдѣ неудача одного обусловливаетъ радостный успѣхъ другого. Лопе создалъ такъ-называемаго „граціозо", совмѣстившаго въ себѣ прежнихъ шута, остолопа и простака; но онъ пускаетъ его въ дѣло вовсе не на тотъ стереотипный ладъ, какъ пользовались имъ позднѣйшіе поэты; его граціозо можетъ быть хитрымъ слугой, но пожалуй также мужикомъ, или пастухомъ, или дикимъ Американцемъ, который не постигаетъ, какимъ образомъ нѣмое письмо можетъ вдругъ пересказать что-нибудь получателю, можетъ напримѣръ выдать, что изъ двѣнадцати посланныхъ апельсиновъ недостаетъ двухъ, съѣденныхъ стало-быть потихоньку. Въ простофильствѣ Лопе умѣетъ дать почувствовать и добродушную честность, въ лукавомъ плутовствѣ звучитъ у него и струнка сердечности; какой-нибудь толстопузый болтунъ вдругъ геройски выдерживаетъ у него пытку въ томъ случаѣ, когда потребуетъ того польза родного края, утѣшая себя при этомъ какою-нибудь шутливой выходкой, а простакъ мастерски отстаиваетъ безхитростный здравый смыслъ, естественную правду передъ ухищренной требовательностью свѣтскихъ приличій или передъ не знающей мѣры страстностью.

Лопе далѣе говоритъ, что въ теченіе какихъ-нибудь двухъ часовъ Испанцу хочется увидѣть на сценѣ какъ можно больше; а потому богатство избираемаго для того сюжета нѣтъ возможности втискать въ единство мѣста и времени; но, прибавляетъ онъ къ этому, надобно зато всегда имѣть въ виду единство дѣйствія. Фабулу не слѣдуетъ прерывать ни эпизодами, ни другими вещами, не имѣющими связи съ главнымъ планомъ піэсы; надобно вести ее такъ, чтобы не льзя было отнять ни одного члена безъ порухи цѣлому. Лопе и самъ выполнялъ всегда этотъ законъ. Между актами его піэсы могутъ, пожалуй, лежать цѣлыя года, могутъ идти вмѣстѣ рядомъ разныя событія, но всѣ они проникнуты однимъ общимъ поэтическимъ взглядомъ, и то развертываютъ передъ нами какой-нибудь характеръ въ самомъ существѣ его стремленій, то какую-нибудь мысль въ господствѣ ея надъ разными жизненными сферами, отчего и получается одинаковость совокупнаго впечатлѣнья. Дѣйствіе у Лопе—главное дѣло; имъ обрисовываются характеры, оно быстро и рѣшительно развивается у насъ на глазахъ, отъ него дѣйствующія лица получаютъ свою особую окраску. Характеры, правда, заложены не такъ глубоко, не такъ всесторонно и основательно выдержаны, какъ въ первостепенныхъ созданіяхъ германскаго стиля; но это вовсе и не плоскія только фигуры, которымъ розданы роли записнаго героя и любовника, хитрой горничной и смѣшного старика; Лопе, напротивъ, богатъ индивидуальными чертами, обусловленными въ свою очередь особенностью событія и житейскаго положенья; а въ передачѣ смѣняющихъ другъ друга настроеній, въ развитіи страстей, онъ является знатокомъ человѣческаго сердца. Къ концу піэсы часто озадачиваетъ насъ неожиданная перемѣна въ образѣ чувствъ и мыслей, крутой поворотъ, который Шакъ объясняетъ однакожь свойствомъ испанскаго характера, всегда рѣшительнаго въ своихъ стремленіяхъ и направленьяхъ

воли, рьянаго и упорнаго въ пылу страстей, но если цѣль ихъ оказывается недостижимою, то — готоваго подчиниться холодному велѣнью разума. Оно въ то же время и въ тѣсной связи со всею композиціонною манерой Лопе. Затягивайте узелъ съ самаго начала піэсы, говоритъ онъ, затягивайте вплоть до самаго конца; развязка отнюдь не должна наступать ранѣе послѣдней сцены, а если публика знаетъ конецъ напередъ, она такъ и смотритъ лицомъ въ дверь, повернувшись спиной къ актерамъ. Тутъ Лопе очень вѣрно разгадалъ, что драма изъ настоящаго всегда стремится въ будущее, что поэтъ съ самаго начала долженъ имѣть конечную цѣль передъ глазами и въ то же время постоянно поддерживать въ публикѣ напряженность ожиданія, чѣмъ закончится дѣло. Онъ мастерски излагаетъ сюжетъ для ознакомленія съ нимъ зрителей; первый актъ, за который онъ принимался обыкновенно съ полнѣйшимъ сердечнымъ участіемъ, выходитъ у него всего лучше; онъ тотчасъ же переноситъ насъ въ самую среду интереснаго положенія, и по мѣрѣ того какъ выводитъ на сценѣ характеры и отношенія, все это живо идетъ у него навстрѣчу одно другому. При разростѣ завязки во второмъ актѣ, мы скорѣе уже попадемъ то на какую-нибудь небрежность, то на что-нибудь неловкое. Въ третьемъ актѣ онъ обыкновенно умѣетъ оживить интересъ новымъ поворотомъ дѣла и все-таки озадачить тѣмъ способомъ или подходомъ, какимъ наступаетъ у него ожиданный конецъ.

Лопе далѣе говоритъ, что рѣчь должна отвѣчать положенію и лѣтамъ каждой личности, что тонъ и паренье языка должны рости вмѣстѣ съ силой дѣйствія или страсти; онъ держался этого правила, а также и того, что самые размѣры стиха должны соотвѣтствовать сюжету, что для разсказовъ надо брать форму октавъ или романсовъ, для выраженія ожиданій или размышленій—сонетъ, и наконецъ редондилью *—для любовной бесѣды.

Относительно выбора сюжета Лопе рекомендуетъ дѣла́ чести, сильно затрогивающія всѣхъ людей, и доблестные поступки, потомучто благородство вообще намъ нравится. Значитъ: сюжетъ надо брать изъ жизни, онъ долженъ быть народу по душѣ, долженъ удовлетворять нравственное чувство; мы сами должны сочувствовать главнымъ фигурамъ въ піэсѣ, тогда будетъ брать насъ за живое и счастливая и злополучная ихъ судьба. Завѣтъ чести у Лопе часто является мотивомъ не только внѣшнихъ поступковъ, но и внутреннихъ столкновеній. Въ одной изъ лучшихъ своихъ комедій (Садовничья собака) изобразилъ онъ борьбу любви съ требованіями сословной чести въ сердцѣ одной неаполитанской графини. Она выдаетъ своему секретарю, возлюбленному ея компаніонки, свою собственную къ нему склонность, въ письмѣ, которое она будто бы получила отъ одной пріятельницы и на которое онъ долженъ изготовить отвѣтъ; послѣ многихъ затрудненій хитрый слуга графини придумываетъ увѣрить ее, что секретарь—похищенный корсарами сынъ одного стараго герцога. Графиня ужь и прежде говорила: „Проклятая честь! „Страшное изобрѣтеніе людей, ты хочешь уничтожить даже законы природы, „и я право сомнѣваюсь, чтобъ узда твоя была такъ благотворна и справед„лива, какъ утверждаютъ. Горе тому, кто выдумалъ тебя!“ Кальдеронъ повторилъ это, какъ извѣстно, въ „Живописцѣ своего собственнаго позора“:

* Строфу изъ четырехсложныхъ, шестисложныхъ или осьмисложныхъ стиховъ.

Пропала честь моя!—вотъ кличъ,
Который въ уши мнѣ звучитъ съ ожесточеньемъ.
Проклятіе тому, кто этотъ страшный бичъ
Придумалъ людямъ на мученье!
Онъ, вѣрно, былъ холодный сибаритъ;
Не зналъ онъ чести настоящей,
И не своей рукѣ,—чужой довѣрилъ щитъ,
Честь эту мнимую хранящій;
И поручивъ ее другимъ,
Законъ уставилъ онъ неправый:
«Обидчикъ будетъ невредимъ,
Обиженный расправы жди кровавой!»
Но гдѣ же честь тогда? — Она
Въ рукѣ мошенника любого!
Проклятіежъ тому кѣмъ первымъ внушена
Установленья мысль такого!

Ясно прорывается сознаніе, что условныя правила чести стоятъ въ противорѣчіи съ природою; но у Кальдерона все-таки рѣшаютъ еще дѣло обычныя опредѣленія насчетъ того, что̀ дозволяетъ или велитъ условная честь, а не чувство личнаго достоинства: послѣднему остается одна только покорная жалоба, не больше. Испанская гордость требуетъ у Кальдерона незапятнаннаго имени, чистоты благородной крови; мнѣніе односословниковъ значитъ больше чувства человѣческаго достоинства, больше сознанія внутренняго благородства. Лопе и тутъ свободнѣе. Секретарь его сознается графинѣ, передъ бракомъ, что врожденное благородство не дозволяетъ ему обмануть ее, что онъ простого происхожденія и обязанъ положеніемъ въ обществѣ только своему таланту. Онъ поэтому проситъ отпустить его. Графиня возражаетъ: „Счастіе „не въ титлахъ и не въ знатности, а въ согласіи душъ; ты будешь моимъ му„жемъ.“ Къ сожалѣнію она прибавляетъ, что для нея довольно уже и того, если происхожденіе его останется въ тайнѣ, а чтобы находчивый слуга никогда не выдалъ ихъ, можно его соннаго.... „Вотъ странная-то неблагодарность! восклицаетъ вдругъ вошедшій на ту пору слуга: „я дѣлаю васъ обоихъ счаст„ливыми, а вы хотите за это меня соннаго...“ Злая мысль не только не дошла до дѣла, даже и до слова; но Шекспиръ не далъ бы возникнуть въ женской душѣ и самой мысли отбояриться отъ человѣка убійствомъ, безъ того чтобъ не заклеймить ее воплемъ совѣсти. Испанцы мирились уже и на этомъ: наружное приличіе, необходимое для счастія знатныхъ особъ, и жизнь какого-нибудь слуги, — велика́ важность!

Кромѣ благородства души и чести, Лопе слѣдовало бы назвать въ числѣ драматическихъ сюжетовъ еще также и любовь; она душа многихъ піэсъ его, какъ съ чувственной своей стороны, такъ и со стороны фантастической, въ столкновеніи съ преградой внѣшнихъ обстоятельствъ и съ непостоянствомъ сердца, наклоннаго къ риску случайныхъ положеній и къ перемѣнамъ вообще; она у него не столько сердечная мощь, опредѣляющая весь ходъ жизни, не столько готовая на всякія жертвы страсть, сколько именно то, какъ самъ онъ ее характеризуетъ:

Поэтъ-знатокъ сказалъ: Видали
Влюбленныхъ вы безумный рой,
Какъ вихремъ мчится онъ на балѣ,
Гдѣ Время—музыкантъ лихой?

Не разумъ пляской управляетъ,
И смѣна танцевъ, смѣна дамъ
Дотолѣ не уймется тамъ,
Пока рогъ Времени играетъ.

Не даромъ Лопе создалъ для испанской драмы ея народно-художественную форму: онъ чувствовалъ и мыслилъ съ своимъ народомъ заодно: исторія прошлаго, которымъ такъ гордились Испанцы, жизнь высшихъ сословій и нравы простолюдства, — все это отражается въ его поэзіи. Въ своихъ странствіяхъ узналъ онъ близко и край, и народъ; рядомъ съ блестящими картинами городовъ и тревожной ихъ сутолоки, онъ переноситъ насъ и въ приволье свободной природы, мы вдыхаемъ въ себя свѣжій воздухъ или прохладный вечерній повѣвъ, которымъ тянетъ со взморья; мы наслаждаемся пляской, играми, пѣснями поселянъ,—бравыхъ молодцовъ и удивительно-граціозныхъ дѣвокъ, выросшихъ подъ яснымъ южнымъ небомъ и среди очаровательной мѣстности. Любовь и у Лопе—звѣзда поэзіи; подобно Шекспиру и Гёте онъ принадлежитъ къ числу великихъ поэтовъ, всего охотнѣе рисовавшихъ женскіе типы, всего охотнѣе высказывавшихъ поэтическую свою душу именно въ нихъ. Онъ мастеръ изображать и тихую думу искренней любви, и пылъ обуревающей страсти, и героизмъ подвига; но рядомъ съ чистыми сердцами, счастливящими дорогого имъ человѣка, готовыми принести въ жертву жизнь, только не честь, стоятъ у него нахалки, хитрыя сводницы, упоенныя сластолюбіемъ и жестокостью царственныя злодѣйки; находчивая на уловки, лукавая строптивость въ борьбѣ и игрѣ любовныхъ интригъ такъ же близко знакома ему, какъ и та высокая доблесть, которая зоветъ иногда и женщинъ къ побѣдѣ и смерти за отечество. Охотно переодѣваются онѣ въ мужское платье и слѣдуютъ за супругомъ или возлюбленнымъ, чтобы не покидать его и въ несчастьи, или же для того, чтобы помѣшать его любовнымъ похожденіямъ и преодолѣть наконецъ безусловной вѣрностью ту склонность, какою увлекся онъ на время. Онъ особенно любитъ выставить, и выставляетъ мастерски, то благородство и то нравственное образованіе, которыя такъ плѣняютъ насъ даже и въ грубой оболочкѣ холопской зависимости и достигаютъ заслуженнаго ими счастія, выдержавъ цѣлый рядъ тяжкихъ испытаній.

Ни одинъ поэтъ въ мірѣ не изобразилъ такъ многосторонне и подробно былину и исторію своего народа, отъ начала его до настоящаго времени, какъ Лопе; и здѣсь неистощимымъ своимъ обиліемъ и мастерскими чертами, разсѣянными въ цѣлыхъ сотняхъ піэсъ, вознаграждаетъ онъ за недостаточность выработки и законченности, какою дѣйствительно страдаютъ у него отдѣльныя піэсы. Поэзія испанскихъ романсовъ, звучавшая во всѣ Средніе Вѣка, нашла себѣ въ немъ свое завершеніе, и часто буквально вводится въ его драмы. Иногда діалогизируетъ онъ съ наивной безъискусственностью и ставитъ прямо передъ глаза то, о чемъ романсъ передаетъ только въ разсказѣ; иногда же идетъ глубже, уряжаетъ свой сюжетъ по объединяющему началу и развиваетъ событія изъ характеровъ, судьбу—изъ поступковъ дѣйствующихъ лицъ. Не напоминаютъ ли еще игру въ куклы или дѣтскую сказку черты, вродѣ напримѣръ той, что дерево подаетъ у него мужику Вамбѣ вѣнокъ, и какой-то голосъ велитъ ему принять его, или что Бернардо де-Карпіо геройскимъ

дѣлами въ битвѣ при Ронсевалѣ освобождаетъ своего отца, заточеннаго за то что онъ слюбился съ королевною, но находитъ его уже мертвымъ, и тогда приводитъ къ нему свою царственную мать, даетъ ей обмѣняться съ отцомъ обручальнымъ перстнемъ и заставляетъ трупъ кивнуть при этомъ взнакъ согласія? Но эти именно старовидныя піэсы и отличаются дебелою, здоровою силой; съ идиллическою граціей сельскихъ сценъ контрастируетъ здѣсь суровая доблесть, дикая отвага героевъ, которые, при всемъ своемъ варварствѣ, въ сущности выходятъ такъ благородны, чистосердечны и набожны! Лопе всегда умѣетъ попасть въ тонъ времени, умѣетъ индивидуализировать различные вѣка, отъ начала своего народа вплоть до борьбы съ Маврами, вплоть до утонченья нравовъ, до рыцарской романтики. Далѣе, мы видимъ у него также и гнетъ знати, народныя бѣдствія и мятежи, низвергающіе въ пропасть даже короля-владыку. Но правда, что онъ больше любитъ выставлять королевскую власть въ борьбѣ заодно съ народомъ противъ горделивой аристократіи. Тутъ король Энрике III входитъ, переодѣтый, въ комнаты строптиваго васалла и напоминаетъ ему какъ молодой еще государь при самомъ воцареніи своемъ одолѣлъ вельможъ, прокучивавшихъ потъ народа, отнялъ у нихъ награбленное добро, и за тѣмъ помиловалъ. Мелендесъ дерзаетъ теперь снова противиться его волѣ; пусть же выпетъ онъ свой мечъ и помѣряется съ королемъ, который изъ любви къ народу готовъ уступить верховную власть достойнѣйшему. Мелендесъ бросается передъ нимъ ницъ, и король ставитъ ногу ему на голову: пусть виновный обдумаетъ, да пусть видитъ и народъ, что́ подобаетъ дерзкой гордынѣ.—Многія піэсы начинаются у Лопе весело и мило крестьянской свадьбою. За тѣмъ вдругъ является знатный господинъ и похищаетъ невѣсту или хочетъ сманить или увлечь силою молодую жену; но мужъ смертью казнитъ злодѣя, или же подымается на него все селеніе и осаждаетъ за̀мокъ, а король приходитъ судить, возстановлять порядокъ; не то, народъ проситъ у него правосудія, и король выходитъ къ командору съ судейскимъ своимъ жезломъ, заставляетъ его жениться на похищенной крестьянской дѣвушкѣ, а потомъ велитъ отсѣчь голову злодѣю, и молодой мужикъ получаетъ свою невѣсту со всѣми имѣніями казненнаго. — Такъ, вѣрный духу народной исторіи, Лопе драматизуетъ преданія вѣковъ; такъ еще при жизни Лжедимитрія онъ вывелъ и его на испанскую сцену. Шиллеръ задумалъ этотъ сюжетъ психологически-глубже: Димитрій у него торжествуетъ, пока вѣритъ въ святость своихъ правъ; но когда, достигнувъ вершины счастія, онъ разубѣдился въ этомъ, его обуяла подозрительная недовѣрчивость, онъ становится тираномъ — и погибаетъ. Лопе видѣлъ въ немъ законнаго престолонаслѣдника. Сцены при дворѣ Ивана Грознаго въ первомъ актѣ, похожденія бѣглаго царевича во второмъ, подъ видомъ монаха, жнеца, слуги Пяста, представляютъ рѣзкую противоположность, цѣлый рядъ драстическихъ картинъ; третій актъ изображаетъ побѣду и кротость побѣдителя: прирожденное право, личная даровитость, наконецъ высшій Промыслъ божій все соединяется здѣсь для преодолѣнія кововъ зла, и достоинство увѣнчано успѣхомъ. Говорятъ, что Лопе дѣлаетъ и Азіатовъ и Американцевъ, и гомеровскихъ героевъ и древнихъ Римлянъ, всѣхъ сподрядъ Испанцами; но это не правда. У него дѣйствительно нѣтъ ученыхъ отличекъ между народами и вѣками, онъ вездѣ бьетъ на чи-

сто-человѣческое существо; но всѣ лучшія его піэсы отличаются своеобразнымъ тономъ, особеннымъ настроеніемъ, вполнѣ соотвѣтственнымъ предмету и духу времени: въ Димитріи именно и достоинъ удивленія какой-то народно-славянскій ароматъ.

Насколько одушевленный патріотизмомъ Лопе черпалъ свое вдохновеніе изъ испанскаго народнаго чувства,—доказываетъ его „Открытіе Америки“. Событіе изображено въ его историческомъ величіи, на сцену выведено все, чтó можетъ поднять и возвеселить душу Испанца. Въ первомъ актѣ мы видимъ послѣднія битвы съ Маврами подъ Гранадой; тамъ Фердинандъ и Изабелла даютъ наконецъ Колумбу суда, которыхъ онъ тщетно добивался въ Португаліи и въ Англіи; великія души, говоритъ поэтъ, легко вѣрятъ въ великія дѣла. Умъ, мужество, стойкость, кроткая человѣчность Колумба проявляются вездѣ, куда онъ ни ступитъ, геній его виденъ во всемъ, чтò онъ ни говоритъ; только научныя основанія его идей выяснены недостаточно; на фантазію же обращено должное вниманье: Лопе показываетъ на сценѣ, какъ одно видѣніе возноситъ Колумба къ престолу божію, гдѣ глазамъ его открываются судьбы Промысла, опредѣлившаго спасеніе и Новому Свѣту, и такимъ образомъ, согласно испанскому воззрѣнію, открытіе новой страны становится вмѣстѣ новымъ пріобрѣтеніемъ для правой вѣры. Впослѣдствіи падкій на чудеса народъ видитъ также чудесныя знаменія Креста, водруженнаго посреди Индѣйцевъ. Великолѣпна картина впечатлѣнія, какое произвели на послѣднихъ Европейцы своими кораблями и огнеметными трубами; дѣти природы съ ихъ беззакрытной любовью, ненавистью, удивленіемъ и преданностью довольно явственно оттѣнены отъ Испанцевъ, которымъ религія и патріотизмъ не мѣшаютъ гнаться за золотомъ и искать чувственныхъ наслажденій. Благополучный ихъ возвратъ и крещеніе Индѣйцевъ заключаютъ собой піэсу, оканчивающуюся извѣстнымъ гербовымъ девизомъ:

Вамъ, Кастилья и Леонъ,
Новый Свѣтъ нашелъ Колонъ.

Къ піэсамъ изъ отечественной исторіи можно присовокупить бездну другихъ, переносящихъ сцену дѣйствія въ дальнія, иногда баснословныя страны, связывающихъ убійства и государственные перевороты съ любовными отношеньями: это—крайне пестрые, яркіе, по большой части безалаберные романы, діалогизованные наскоро съ единственной цѣлью угодить вкусу толпы. Гораздо привлекательнѣе драмы изъ итальянскихъ разсказовъ; возьмемъ для сравненія съ Шекспиромъ хоть піэсу „Розело и Юлія“. И здѣсь молодые люди, происходящіе отъ двухъ непріязненныхъ семей, знакомятся и влюбляются другъ въ друга на балѣ, и при ночномъ свиданіи въ саду рѣшаются на тайный бракъ. Во второмъ актѣ вспыхиваетъ схватка враждебныхъ сторонъ на улицѣ, и Розело старается водворить миръ, предлагая уладить его супружествомъ и самъ вызываясь искать Юліиной руки. Двоюродный братъ ея, Октавіо, самъ желавшій на ней жениться, приходитъ въ ярость отъ его словъ, нападаетъ на Розело и тутъ же погибаетъ. Розело за это изгнанъ, Юлія въ слезахъ, а родители хотятъ утѣшить ее немедленнымъ бракомъ съ графомъ Парисомъ. Тотъ получаетъ первую вѣсть объ этомъ въ Феррарѣ, гдѣ онъ былъ вмѣстѣ съ Розело; послѣдній въ отчаяніи

отъ мнимой невѣрности своей возлюбленной и затѣваетъ отмстить ей связью съ другой; правда, попытка оказывается неудачною и только еще больше убѣждаетъ его, что безъ Юліи жизнь для него невозможна, но уже и одна мысль о подобной измѣнѣ была бы невообразима для Ромео Шекспира. Въ третьемъ актѣ Юлія выпиваетъ снотворное зелье. Монологъ ея, когда она очнулась въ гробовомъ склепѣ, полонъ глубокаго, истиннаго чувства. Розело, призванный монахомъ, поспѣваетъ во̀ время, и любовники отправляются въ за̀мокъ Юліина отца. Старикъ пріѣзжаетъ туда съ цѣлымъ обществомъ. Юлія спряталась на чердакъ подъ крышу, Розело ушелъ въ какой-то подвалъ. Голосомъ вставшаго изъ гроба покойника взываетъ она сверху къ только-что засыпающему отцу, признается что она ужъ за̀мужемъ и требуетъ для успокоенія души своей родительскаго согласія. Оно ей торжественно дается. Тогда приводятъ и Розело изъ его укрова. Тутъ на дѣлѣ выходитъ, что Юлія вовсе не привидѣніе, а какъ есть живой человѣкъ, и піэса оканчивается весело общимъ миромъ. Данный сюжету у Лопе забавный оборотъ показываетъ ясно, на сколько иначе понялъ Шекспиръ заключающійся здѣсь трагизмъ страстной любви, во всепоглощающей и просвѣтляющей его силѣ, насколько глубже онъ проникъ въ святилище души, насколько прекраснѣе противопоставилъ самодержавную, готовую на смерть индивидуальность цѣлому свѣту, чью ненависть она все-таки побѣждаетъ, хотя и принося для того въ жертву собственную жизнь.

Къ превосходнѣйшимъ вещамъ у Лопе принадлежатъ тѣ романтическія представленія, которыя онъ пріурочивалъ къ историческимъ именамъ, и которыя поэтому выступаютъ у него на историческомъ фонѣ. Онъ любитъ провесть передъ нами въ дѣйствіи Фердинанда и Изабеллу, онъ любитъ дать міровому размаху историческаго событія его долю и въ опредѣленіи той или другой частной судьбы. Изъ піэсъ такого рода всѣхъ извѣстнѣе севильская звѣзда, „Эстрелья“. Трагедія эта можетъ служитъ образчикомъ неистощимаго богатства Лопе на истинно-драматическіе мотивы. Въ 18-мъ столѣтіи Тригуэросъ передѣлалъ ее на французскій вкусъ, и въ этомъ видѣ она поступила на нѣмецкую также сцену. Но тутъ-то въ сравненіи съ подлинникомъ и оказывается, какая жалкая вещь сводить на одинъ лишь разговорный пересказъ тѣ дѣйствія, которыя народная піэса живо проводитъ передъ вами на сценѣ: вѣдь коренное начало драмы — именно развитіе; намъ хочется видѣть, ка́къ что́ происходитъ на самомъ дѣлѣ, и гораздо сильнѣе дѣйствуетъ на насъ въ оригиналѣ та черта, когда Бустосъ Тавера, жалуемый самъ не зная за что королемъ Санчо, отказывается отъ должности судьи и рекомендуетъ на мѣсто себя достойнѣйшихъ, а тѣ потомъ произносятъ надъ нимъ строгій приговоръ и отнюдь не хотятъ покривить для него правомъ. Гораздо сильнѣе дѣйствуетъ на насъ, когда мы слышимъ не въ пересказѣ, а видимъ своими глазами, какъ король подкупаетъ ночью горничную Эстрельи, какъ на это приходитъ вдругъ братъ ея, Бусто, и вынимаетъ изъ ножонъ мечъ, какъ перепугавшійся король открывается своему противнику, а тотъ укоряетъ его въ безчестномъ поступкѣ и убиваетъ вѣроломную служанку; тогда какъ въ позднѣйшей передѣлкѣ король только разсказываетъ обо всемъ этомъ своему наперснику. Оба они порѣшили, что Бустосъ долженъ умереть, и другъ его Ортисъ, обрученный женихъ Эстрельи, получаетъ отъ короля приказаніе со-

вершить казнь надъ оскорбителемъ Величества, но содержать дѣло въ крѣпкой тайнѣ. Ортисъ торжественно обѣщаетъ исполнить это. Мастерски изображено противоборство его чувствъ, когда онъ узналъ, что виновный—Бустосъ: дружба и любовь силятся перевѣсить подданническую вѣрность, но послѣдняя одерживаетъ верхъ; самъ себя не помня, вызываетъ онъ Бустоса на поединокъ, убиваетъ его и отдается въ руки правосудія. Эстрелья ждетъ суженаго къ свадьбѣ, а ей между тѣмъ приносятъ тѣло брата, имъ убитаго, —самый потрясающій ударъ судьбы. Она жаждетъ кровной мести, требуетъ, чтобъ назвали убійцу, и слышитъ что это ея возлюбленный. Но онъ вѣдь сдѣлалъ только, что̀ повелѣвала рыцарская честь; за это она не можетъ винить его, она готова освободить его изъ темницы, да онъ самъ отказывается бѣжать. Одно слово, что онъ совершилъ дѣло по волѣ короля, могло бы спасти его, но онъ обѣщалъ сохранить тайну. Король тщетно пытался склонить въ его пользу вѣсы правосудія и наконецъ долженъ былъ признаться, что роковое повелѣніе дано имъ; онъ правда внутренно очищается душевною борьбой, онъ самъ уже не радъ злодѣйству, но въ германской драмѣ потребовалась бы гораздо болѣе страшная кара совѣсти. Эстрелья идетъ въ монастырь, не рѣшаясь отдать руку братнину убійцѣ; Ортисъ ищетъ себѣ смерти въ войнѣ съ Маврами. Если намъ кажется черезчуръ уже „испанскимъ" то, что земное счастіе трехъ добродѣтельныхъ людей приносится въ неискупную жертву королевской прихоти, то едва ли не ощущалъ этого отчасти и самъ Лопе: послѣ нѣсколькихъ словъ удивленія къ веледушію трехъ Севильцевъ, влагаетъ онъ въ уста Граціозо изреченіе, что на его глаза всѣ они, да и вся сплошь исторія, сумасброды.

Библейскіе разсказы, миѳы классической древности, житія святыхъ, рыцарскіе романы снабжали драматурга все новыми и новыми сюжетами. Но изъ цѣлой массы его импровизацій особенно возвышаются поэтическія комедіи, которыя, судя по обдуманному плану, тонкому выполненію, обилію остроумной шутки и цвѣтистому языку, тщательно вырабатывались авторомъ. Я знакомъ далеко не со всѣми піэсами, о которыхъ говоритъ Шакъ, но даже и между тѣми, которыя онъ совсѣмъ обходитъ или которыхъ касается только слегка, я нашелъ столько характернаго и превосходнаго, что на этомъ отчасти основалъ свое изложенье. Такимъ образомъ, относительно разсматриваемой здѣсь группы, я не обинуясь повторю его сужденіе, съ совѣтомъ читателямъ всеобщей исторіи искусства за подробностями обратиться именно къ нему. „Возьмемъ ли мы общій планъ и проведеніе его въ цѣломъ, или „же тщательную отдѣлку частностей, возьмемъ ли первоначальный замыселъ „или выполненіе самаго дѣйствія, мы вездѣ увидимъ мастера своего дѣла, „вездѣ раскроются передъ нами роскошнѣйшее богатство фантазіи, самый „добродушный юморъ, истинное благородство чувствъ, зоркій взглядъ, про„никающій глубоко въ душу. А какое разнообразіе въ дивной игрѣ случая и „въ складѣ происходящихъ отъ того обстоятельствъ, какое блестящее освѣ„щеніе, какой теплый колоритъ!"

Одну изъ этихъ комедій, „Что ни есть невозможнаго", Браунфельсъ перевелъ понѣмецки съ соблюденіемъ всѣхъ внѣшнихъ формъ подлинника. Въ саду королевы Неаполитанской собрался средневѣковой „любовный судъ";

Роберто возстаетъ противъ положенія Лизардо, что всего труднѣе, всего невозможнѣе на свѣтѣ—уберечь любящую женщину. Какъ мастерски съумѣлъ Лопе связать послѣ этого цѣпь обстоятельствъ такъ, что подконецъ Роберто самъ провожаетъ скрытую подъ вуалемъ сестру свою въ домъ влюбленнаго въ нее Лизардо! Вскорѣ однакожь Роберто начинаетъ тревожиться объ исходѣ спора, по которому бились они объ закладъ, и онъ хочетъ просватать сестру за пріятеля своего, Фениго; но въ то время, какъ однимъ лѣтнимъ вечеромъ этотъ ухаживаетъ за ней въ саду и уже думаетъ, что совсѣмъ увлекъ ее, въ купѣ миртъ давно стоитъ ея возлюбленный, который забрался сюда, неся ящикъ за своимъ собственнымъ слугой, и слышитъ слова Діаны:

Вы, мирты, чистою, вечернею росой
Кропящія лицо безцѣннаго мнѣ друга,
Не вызвалиль его сюда лишь съ мыслью той,—
Пусть видитъ, какъ вѣрна ему подруга?
Скажите жь: и навѣкъ останется вѣрна!

И когда всѣ другіе расходятся, а влюбленные остаются еще въ саду, музыканты играютъ и поютъ старую пѣсенку:

Не ставь ко мнѣ, матушка, зоркихъ сторожей:
Нѣтъ ужь крѣпче бéрежи собственной своей!

Комедія эта истинный перлъ всемірной литературы; съ ликованіемъ видимъ мы здѣсь побѣду, одерживаемую умнымъ самознаніемъ и нравственнымъ чувствомъ настоящей любви и чести надъ всѣми причудами условнаго обычая и ходячихъ людскихъ мнѣній; мы восхищены цвѣтистымъ обиліемъ и формы и содержанія, той свѣтлою гармоніей, въ какую разрѣшаются всѣ затрогиваемые звуки, и мы въ то же время невольно удивляемся поэтичности того народа и того времени, которые отъ души радовались такимъ ароматно-прекраснымъ созданіямъ фантазіи, а не ограничивались безотрадною сушью разсудочнаго реализма, какъ дѣлаетъ нынѣшняя публика, которая и въ театрѣ хочетъ той же самой прозы, какою окружена дома.

Въ „Чудесахъ любовнаго презрѣнія“ выведено на сцену торжество человѣка надъ неприступною красавицей, одержанное благодаря притворной холодности къ ея особѣ,—выведено не безъ грубовато-рѣзкихъ иногда чертъ, напоминающихъ Шекспирово „Укрощеніе строптивой“. У Морето и здѣсь, и въ другихъ случаяхъ, видно пожалуй еще больше остроумной сообразительности, у Кальдерона—больше художественнаго расчета, у Тирсо де-Молины—больше напускного юмора, но всѣ они будто вѣтви отъ ствола Лопе, и надо сказать: лучшія его произведенія, счастливо и удачно совмѣщая въ себѣ то, что́ у сейчасъ названныхъ поэтовъ выработалось только порознь, стоятъ рѣшительно выше ихъ своей всесторонней, отрадно освѣжающей первобытностью.

Мы должны предоставить спеціальной исторіи испанской литературы ту массу именъ и произведеній, которыя возникли и расплодились вокругъ Лопе де-Веги со всѣхъ сторонъ. Они обнаруживаютъ наклонность Испанцевъ къ драмѣ и поэтическое настроеніе того времени; хотя не представляя художественной выработки въ цѣломъ, они рѣдко бываютъ лишены тѣхъ или другихъ разительныхъ чертъ, которыя обокъ съ безформностью и грубостью ос-

тального тѣмъ болѣе выдаются то пылкимъ воображеніемъ, то по крайней мѣрѣ хоть блестящимъ языкомъ. Противъ этихъ натуралистовъ выступаютъ классицисты, указывающіе на образцы и правила древнихъ писателей и возстающіе на невѣжественную грубость простонародныхъ книгъ. Въ промежуткѣ этихъ двухъ враждебныхъ партій Лопе постоянно идетъ впереди всѣхъ, пріобрѣтая все болѣе увѣренности и возбуждая все болѣе удивленья. Уже въ 1624-мъ году Тирсо де-Молина ссылается на него какъ на новый авторитетъ въ дѣлѣ искусства. Сторонникамъ трехъ единствъ возражаетъ онъ тѣмъ, что событія въ мірѣ, какъ и исторія сердца человѣческаго, не совершаются же въ одинъ день; если кисть живописца передаетъ на лоскутѣ холста большія дали, обманывающія глазъ призракомъ истины, то какъ же не предоставить того же преимущества еще гораздо болѣе выразительному перу поэта? Испанскій фениксъ, Лопе де-Вега, говоритъ онъ, превосходитъ Сенеку и Менандра, установившихъ древнія правила, и числомъ и качествомъ своихъ все еще не довольно извѣстныхъ произведеній, — превосходитъ на столько, что авторитета его вполнѣ достаточно, чтобы ниспровергнуть ихъ уставы. Онъ, думаетъ Тирсо, довелъ комедію до совершенства, до тончайшей выработки, такъ что нѣтъ ни какой нужды учиться еще у другихъ, и если онъ иногда объясняетъ, что уклонялся отъ правилъ древнихъ только уступая вкусу большинства, то это онъ дѣлаетъ только изъ свойственной ему скромности, чтобы злоба невѣждъ не ославила заносчивостью то, что у него было стремленіемъ къ совершенству.

Назовемъ здѣсь Діэго Хименеса де-Энсизо, мастера обрисовывать характеры, и укажемъ на ту благородную трогательность, какую авторъ „Хромоногаго бѣса", Велесъ де Гевара, обнаружилъ выводя на сцену Инесу де-Кастро или Гусмана Вѣрнаго, который предпочитаетъ пожертвовать роднымъ сыномъ, чтобы не сдать осажденнаго города врагу. Гильенъ де-Кастро превосходно изображаетъ борьбы сердца и внутреннія столкновенія, хотя и не дѣлаетъ ихъ такъ умышленно и сознательно средоточіемъ цѣлой драмы, какъ Французъ Корнель, который обязанъ ему не только сюжетомъ, но и многими блестящими мѣстами своего Сида. Гильену де-Кастро пришла счастливая мысль взять исходною точкою піэсы борьбу любви съ честію въ груди молодого героя и привязать къ этому борьбу любви и дѣтскаго долга въ сердцѣ Химены. Первая часть его „Подвиговъ Сида" начинается торжественнымъ посвященіемъ его въ рыцари и страстью Химены, съ одной стороны, и инфантины, съ другой,—къ Родригу; за тѣмъ слѣдуетъ оскорбленіе, опытъ съ сыновьями. Родриго, на пути къ отмщенію, видитъ Химену на балконѣ и обмѣнивается съ ней словами любви; появленіе отца ея напоминаетъ ему долгъ чести, онъ вызываетъ его на поединокъ и побѣждаетъ. Во второмъ актѣ Химена является съ жалобою къ королю, который обѣщаетъ защитить ее и взять Родриго подъ стражу; послѣдній слышитъ отъ нея самой исповѣдь, что она невольно его полюбила, и падаетъ къ ея ногамъ, прося отметить ему за отца. За тѣмъ идетъ онъ на войну съ Маврами, получивъ благословеніе отъ старика Діэго, который съ восторгомъ благодаритъ его за возстановленіе своей чести. Слѣдуютъ сцены битвъ, писанныя по романсамъ. Химена, узнавъ ложный слухъ о смерти милаго, падаетъ безъ чувствъ, а потомъ обѣщаетъ руку свою тому рыцарю, который принесетъ ей голову Родриго. Этотъ

беретъ верхъ въ поединкѣ подъ Калагоррой, но король велитъ одному рыцарю выдать себя за побѣдителя Сида. Химена молитъ самозванца удовольствоваться всѣмъ ея имуществомъ, потомучто рука ея принадлежитъ убитому герою. Тутъ послѣдній является самъ и возвѣщаетъ свою побѣду; тогда, по прошествіи многихъ лѣтъ, въ теченіе которыхъ вполнѣ ознаменовались его благородство и его вѣрность, отдаетъ она ему свою руку. Такимъ образомъ піэса полна содержанія и вмѣстѣ однакожь единства; нѣкоторыхъ эпизодическихъ придатковъ требовалъ народъ, непремѣнно хотѣвшій видѣть на сценѣ любимыя фигуры романсовъ, всѣмъ извѣстныя подробности. Вторая часть проводитъ передъ нами другіе юношескіе подвиги Сида, правда, болѣе въ эпической преемственности: авторъ не развиваетъ ихъ одинъ изъ другого и не группируетъ связно около одного центра и главнаго интереса въ драматическомъ расчлененіи; но и эта часть, подобно первой, полна поэтическихъ красотъ, и цѣлое выходитъ одною изъ самыхъ яркихъ картинъ испанскаго средневѣковья, выполненной въ тонѣ и духѣ этого времени.

Поэтическое поприще Габріэля Теллеса захватываетъ всю первую половину 17-го столѣтія. Будучи инокомъ въ одномъ мадридскомъ монастырѣ, онъ писалъ подъ именемъ Тирсо де-Молины. Плодовитостью и стилемъ своихъ произведеній онъ всѣхъ ближе подходитъ къ Лопе. Правда, изъ-за озадачивающихъ эффектовъ онъ поступается иногда вѣроятностью своего вымысла, и часто разрѣшеніе смѣло перепутаннаго и затянутаго имъ узла выходитъ не такъ удачно какъ его завязка; но мы должны уступить ему одну лишь посылку, что на доскахъ сцены, представляющихъ свѣтъ, должно царить воображеніе, и тогда мы будемъ слѣдить за живостью интересныхъ его дѣйствій и положеній, невольно увлекаясь прелестью языка, который, ясный какъ кристаллъ, то блещетъ въ изящныхъ оборотахъ остроуміемъ образовъ и мыслей, сверкающихъ настоящими алмазами, то услаждаетъ ухо музыкою ассонансовъ и неожиданно-счастливыхъ риомъ. Ни у одного Испанца нѣтъ такой богатой игры словъ, какъ у Молины. Вмѣсто романсовыхъ разсказовъ онъ охотно вставляетъ въ свои драмы ландшафтныя описанія, какова напримѣръ картина Лисабона въ его Донъ-Хуанѣ, или еще изображенія великихъ современныхъ событій. Любопытно то предпочтеніе, какое этотъ монахъ обыкновенно отдаетъ женщинамъ передъ мужчинами, выводитъ ли онъ передъ нами доблестную вдову короля, свято хранящую вѣрность къ покойному супругу, спасающую для ихъ сына царственный вѣнецъ, и преодолѣвающую всѣ препятствія благодаря превосходству ума, всегда готовой къ бою силѣ и трогательному добросердечію, или же то настоящую, то переодѣтую крастьянку, какъ настойчиво слѣдуетъ она за какимъ-нибудь бариномъ, чтобы овладѣть его рукой не смотря на тысячи всѣхъ возможныхъ козней и случайностей, или, наконецъ, какую-нибудь высоко-поставленную красавицу, которая предпочитаетъ бѣднаго скромнаго рыцаря всѣмъ графамъ и князьямъ, и своимъ расположеніемъ ободряетъ застѣнчиваго на смѣлость. Мужчины играютъ здѣсь роль слабѣйшихъ существъ и выходятъ игрушкою женскихъ капризовъ. Характеристично также еще и то обстоятельство, что изъ драмъ этого монаха мы знакомимся съ упадкомъ нравовъ подъ гнетомъ церковнаго и свѣтскаго самовластія. Для удовлетворенія властолюбивыхъ порывовъ или влеченій чувственной любви, знатнымъ господамъ открыты рѣшительно всѣ сред-

ства, развратъ—признакъ хорошаго тона, непристойныя шутки такъ и погоняютъ одна другую. А духовная цензура не видитъ въ этомъ „ни чего, противнаго добрымъ нравамъ, ни чего такого, что не могло бы служить прекраснымъ примѣромъ для юношества“!

Нѣкоторыя комедіи Тирсо де-Молины и доселѣ еще остаются любимыми піэсами на испанской сценѣ. Такова, напримѣръ, „Гиль въ зеленыхъ штанахъ“,—дѣвушка провинціалка, которая слѣдуетъ за своимъ любовникомъ въ столицу, гдѣ онъ долженъ жениться на богатой, и которая то въ мужской одеждѣ, то въ женской, сводитъ съ ума женщинъ и мужчинъ, пока наконецъ не овладѣваетъ сердцемъ и рукой суженаго. Такова „Крестьянка изъ Валекаса“: тутъ капитанъ Горрера бѣжитъ изъ-за одной дуэли въ Мадридъ подъ именемъ Мендосы и встрѣчается тамъ въ гостинницѣ съ настоящимъ Мендосою, пріѣзжимъ Мексиканцемъ. Въ гостинницѣ перемѣшали ихъ чемоданы; Горрера находитъ такимъ образомъ деньги и рекомендательныя письма, которыми онъ пользуется и благодаря которымъ въ домѣ Донъ-Гомеса принимаютъ его съ отверзтыми объятіями какъ нареченнаго зятя. Вдругъ является на сцену и самъ Мендоса, но онъ не можетъ доказать своей личности, и его сажаютъ подъ арестъ. Однакожь Валенсійка Віоланта, бывшая прежде въ связи съ капитаномъ, пріѣхала вслѣдъ за нимъ въ Мадридъ, нанялась въ услуженіе къ одному крестьянину-хлѣбопеку и ежедневно носитъ хлѣбъ своей соперницѣ; тамъ, въ качествѣ наивной поселянки, раскрываетъ она всю истину и доводитъ до того, что Мендосѣ достается-таки его невѣста, а на ея долю выпадаетъ капитанъ. Превосходна и „Ревнивица къ самой себѣ“, Донья Маддалена, которая отвергаетъ избраннаго ей родителями жениха за то, что онъ отдалъ уже свое сердце одной дамѣ подъ вуалемъ, очаровавшись ея бесѣдою; а между тѣмъ открылось, что эта дама—сама Маддалена и есть. Превосходна также „Поѣздка изъ Толедо въ Мадридъ“, гдѣ любовникъ невѣсты другого, за кого она должна выйдти противъ склонности, сопровождаетъ ее въ качествѣ ослогона, потѣшаетъ своимъ мужицкимъ лукавствомъ все общество и потихоньку насаживаетъ терновую вѣтку невѣстину ослу на хвостъ, такъ что съ животнымъ нѣтъ ни какого сладу, а онъ между-тѣмъ бѣжитъ все рядомъ съ ней и успѣваетъ во всемъ условиться. Общество ни чего тутъ не подозрѣвая, еще поддразниваетъ ихъ одного другимъ, и вечеромъ на постояломъ дворѣ даже устроиваетъ для шутки ихъ свадьбу; а любовники воспользовались ею не шутя.

Тирсо же, какъ извѣстно, ввелъ въ литературу и сказаніе про Донъ-Хуана: трагедія его послужила основой и для Мольера, и для да-Понте, написавшаго текстъ къ моцартовой оперѣ. Она начинается въ Неаполѣ, гдѣ Донъ-Хуанъ, забравшись ночью къ герцогинѣ Изабеллѣ вмѣсто Октавіо, попадается врасплохъ и бѣжитъ въ Испанію. На пути онъ потерпѣлъ кораблекрушеніе, но нашелъ пріютъ у молодой судовщицы, Тисбеи. Онъ покидаетъ соблазненную имъ дѣвушку и ѣдетъ въ Севилью; тамъ перехватываетъ онъ приглашеніе Доньи Анны, адресованное къ другу его, Мазѣ, и этотъ снабжаетъ его даже краснымъ плащомъ для тайнаго свиданія съ своей собственной невѣстой. Она открываетъ измѣну и зоветъ къ себѣ на помощь; подоспѣвшій къ ней отецъ палъ отъ руки Донъ Хуана, и послѣдній подвергся за то из-

ганію; дорогой попадаетъ онъ на одну крестьянскую свадьбу, гдѣ опять беретъ на себя роль новобрачнаго и кружитъ голову поселянкѣ Аминтѣ. Потомъ возвращается тайкомъ въ Севилью и приглашаетъ къ себѣ въ гости каменную статую отца Доньи-Анны попировать на могилѣ старика. Статуя является и требуетъ, чтобъ Донъ-Хуанъ посѣтилъ ее на слѣдующій вечеръ въ часовнѣ. Онъ далъ слово, и какъ только пришелъ туда, какъ только взялъ статую за руку, она провалилась съ нимъ подъ землю. Изабелла, Тисбея, Аминта, всѣ собрались между тѣмъ въ Севилью искать правосудія, а когда соблазнителя ихъ покаралъ Богъ, онѣ, а также и Донья-Анна, какъ оставшіяся по немъ вдовы, отдали каждая свою руку прежнему почитателю. Сцены съ каменнымъ гостемъ вовсе не внушаютъ здѣсь того трагическаго ужаса, какого бы мы ожидали, и который сообщила имъ потомъ моцартова музыка. Піэса набросана легкою рукой, но рукой мастера, заявляющей себя многими удачными чертами. Такъ неприступная Тисбея обрисована очаровательно, и когда слуга Донъ-Хуана называетъ его однажды бичомъ женщинъ, то тутъ виденъ явный намекъ на то, какъ легкомысленно поддаются онѣ прекрасному рыцарю и какъ тяжко платятся за неосторожный шагъ. Самъ онъ, въ полнотѣ юношеской силы, опирается на то, что ему далеко еще до смерти и суда; эта строптивая надежда на жизнь становится для него роковою.

Въ своей „Ханжѣ Мартѣ" Тирсо первый вывелъ въ главной фигурѣ на сцену святошество, но вовсе не съ мольеровскою цѣлью разоблачить его, не съ тѣмъ, чтобы покарать лицемѣрную набожность, а съ той собственно стороны, что бѣгущее міра цѣломудріе и самоотверженный уходъ за больными—одна только личина, дающая дѣвушкѣ возможность призрить у себя друга сердца подъ видомъ больного студентика и потомъ выйдти за него замужъ, отбоярившись отъ стараго жениха. Марта граціозно разъигрываетъ ханжу, не будучи ею въ самомъ дѣлѣ.—Заслужившая столько похвалъ духовная драма Тирсо представляетъ ужасы гнета внѣшнихъ правилъ въ потрясающихъ сценахъ, полныхъ великими и глубокими мыслями. Осужденнымъ за маловѣріе здѣсь является отшельникъ, удалившійся отъ міра и богобоязненно живущій въ лѣсу; тутъ снится ему, что онъ умеръ, что судный ангелъ взвѣшиваетъ дѣла его, находитъ что по дѣламъ онъ слишкомъ лёгокъ и предназначаетъ его въ адъ. Очнувшись со страха, онъ боязно молитъ Бога о спасеніи души своей, молитъ, да откроетъ онъ ему предстоящій конецъ. Поэтъ вмѣняетъ ему это въ смертельное прегрѣшеніе, потомучто онъ колеблется вѣрою въ милосердіе божіе, его одолѣли сомнительство и гордость; оттого и требуетъ онъ себѣ особеннаго знаменія, вмѣсто упованія на то, что любовь божія и добрыя дѣла человѣка непремѣнно ведутъ его ко спасенію. Это и высказываетъ бѣсъ, который овладѣлъ теперь душой Паоло и явясь ему въ ангельскомъ образѣ возвѣстилъ: въ Неаполѣ увидитъ онъ Энрико, сына анаретова; съ нимъ и будетъ ему въ вѣчности одинъ жребій. Отшельникъ думаетъ найдти въ Энрико святого, анъ это игрокъ, соблазнитель, смертоубійца и воръ, который хвастаетъ своими позорными дѣлами и принимаетъ отъ своей наложницы вѣнокъ величайшаго изъ всѣхъ въ мірѣ грѣшниковъ. Паоло въ отчаяніи рѣшается вести подобную же жизнь, чтобы по крайней мѣрѣ хоть на землѣ удовлетворить свою похоть. Однакожь есть еще нить, связывающая съ добромъ и

самого Энрико: это именно любовь къ старому, больному отцу, постоянная объ немъ заботливость. Разъ обѣщалъ онъ товарищамъ совершить одно убійство, но сѣдые волосы жертвы остановили его руку напоминаньемъ объ отцѣ, подобно тому какъ леди Макбетъ не смогла умертвить спящаго Дункана, потому что онъ былъ похожъ на ея отца. Паоло становится потомъ разбойничьимъ атаманомъ, захватываетъ въ плѣнъ Энрико, и чтобы удостовѣриться, не льзя ли его обратить, онъ велитъ привязать его къ дереву какъ будто на разстрѣлянье, а за тѣмъ приходитъ къ нему опять въ рясѣ отшельника и увѣщеваетъ покаяться въ грѣхахъ. Энрико на это не соглашается, и Паоло теперь совершенно убѣжденъ, что для человѣка нѣтъ спасенія, хотя онъ только что передъ этимъ слышалъ пѣсню мальчугана-пастуха о долготерпѣніи Господа, и о томъ какъ онъ даруетъ вѣнецъ жизни раскаянному грѣшнику. Энрико однакожь далъ ему такой отвѣтъ: Я вѣрую въ Бога, онъ быть-можетъ умилосердится надо мною; а ты будешь осужденъ за недостатокъ упованія. Когда потомъ Энрико хочетъ опять навѣстить отца, его схватываютъ и осуждаютъ на смерть. Является отецъ, приводитъ его постепенно къ раскаянію и къ молитвѣ, и хотя узникъ могъ бы убѣжать, онъ добровольно остается въ темницѣ, чтобы удовлетворить земному правосудію, послѣ исповѣди причащается Святыхъ Тайнъ, и ангелы возносятъ душу его на небо. Паоло, напротивъ, поселяне убиваютъ среди горъ и онъ умираетъ безъ надежды, безъ упованія; молодой пастухъ расщипываетъ сплетенный для него вѣнокъ, и изъ могилы покойника пробиваются надъ нимъ адскіе огни. Если бы не боязнь за свое спасеніе, а напротивъ гордость своею добродѣтелью — что̀ почти напрашивалось здѣсь само собою — окончательно загубила Паоло, и еслибъ Энрико не упорствовалъ въ злодѣйствахъ, исповѣдуя вѣру въ Бога и въ милосердую любовь, тогда и мы присоединили бы свой голосъ къ хвалебному гимну, раздающемуся этой потрясающей трагедіи въ Испаніи. — Гораздо болѣе внѣшнею является піэса, сочиненная въ прославленіе чудодѣйственности чётокъ. Безпутникъ Діонизіо, при всемъ крайнемъ своемъ развратѣ, питалъ къ чёткамъ такое суевѣрное благоговѣніе, что не умертвилъ однажды св. Доминика только потому, что замѣтилъ ихъ у него за̀ поясомъ. Опозоренная имъ Марсела молитъ объ отмщеніи, передъ злодѣемъ разверзта уже адская бездна, Христосъ готовъ повергнуть его въ страшный зѣвъ, какъ вдругъ св. Доминикъ и Матерь Божія просятъ ему пощады за благоговѣніе къ четкамъ; ему дается срокъ на исправленіе, онъ беретъ за себя Марселу, сама Пречистая является къ нимъ на свадьбу и вѣнчаетъ новобрачныхъ розами *.

Присоединю сюда еще одну піэсу, полную глубокомысленнаго юмора, — именно: „Чортъ проповѣдникъ", сочиненіе вѣроятно Луиса Бельмонте. Нечистому удалось возбудить въ Луккѣ такое раздраженіе противъ францисканцевъ, что имъ пришлось или умирать съ голоду, или бѣжать вонъ. Но въ то время какъ онъ ликуетъ отъ своей побѣды, является Младенецъ Христосъ — католическое служеніе Богородицѣ любитъ и на небѣ представлять себѣ Іисуса такимъ, какимъ привыкло его видѣть на рукахъ Дѣвы Маріи! —

---

* Напомнимъ, что сами четки называются у католиковъ по̀низью изъ розъ или розовымъ вѣнкомъ, rosarium, Rosenkranz и т. д. Розы — собственно тѣ крупныя зерна, которыми каждый десятокъ мелкихъ четокъ подѣленъ отъ другого, смежнаго съ нимъ десятка.

и велитъ самому бѣсу сдѣлаться францисканцемъ, ревностно проповѣдывать, собирать приношенія и помогать ордену въ строительныхъ работахъ, пока не возникнетъ въ Луккѣ еще новый францисканскій монастырь. Бѣсъ назвался братомъ Нехотяемъ, поступилъ въ монахи и началъ шпынять товарищей за малодушіе и лѣнь. Рьяно принялся онъ за ненавистное ему дѣло, чтобы только скорѣе сбыть его съ рукъ, и тѣмъ самымъ еще болѣе споспѣшествовалъ ему; онъ безъ устали говоритъ проповѣди, таскаетъ огромныя бревна на постройку, и вмѣстѣ собираетъ отовсюда подаянія; монахи не знаютъ, что́ и подумать о диковинномъ товарищѣ, который подчасъ, хотя и въ темноватыхъ для нихъ словахъ, высказываетъ свою ярость противъ того, надъ чѣмъ такъ успѣшно трудится, и для котораго единственною отрадой всякій случай осмѣять и облапошить, здѣсь—какого-нибудь лѣниваго, тамъ—какого-нибудь прожорливаго попа, пока-то наконецъ онъ выслуживаетъ себѣ свободу воротиться опять въ адъ. Веселый реализмъ этой живой картины того, какъ зло во всемірной исторіи поневолѣ должно служить добру, составляетъ безподобнѣйшій контрастъ съ фантастическимъ догматизмомъ испанской церковности; здравый народный смыслъ любилъ и порождалъ еще тогда такія произведенія, которыя впослѣдствіи были уже безусловно запрещены.

Цвѣтущая пора испанскаго народнаго театра теперь заканчивается, и періодъ преобладающей искусственности въ драмѣ начинается Аларкономъ, котораго высокая образованность и значительное общественное положеніе какъ нарочно отвлекали отъ поденныхъ трудовъ для сцены, мало оставляя ему времени для тщательной выработки немногихъ только піэсъ. Онъ сознательно беретъ опредѣленную мысль въ основу всякой драмы и проводитъ эту мысль вполнѣ, послѣдовательно развивая одно дѣйствіе изъ другого. Его восторженное одушевленіе ко всему высокому и благородному, будь то доблестно-смѣлый подвигъ, или готовая на жертвы любовь, невольно напоминаетъ собой Шиллера; и ближе всѣхъ Испанцевъ подходитъ онъ къ шекспировскому стилю тѣмъ, что лучшія его піэсы всѣ сплошь—дѣйствіе, идущее къ своей цѣли настойчивымъ и вѣрнымъ шагомъ, не колеблясь. „Сама правда подозрительна“ (въ устахъ лжеца), эта извѣстнѣйшая изъ его комедій конечно гораздо ярче и живѣе корнелева подражанія, затянутаго въ корсетъ условныхъ правилъ; однакоже мораль ея не совсѣмъ ладитъ съ фабулой, да не выходитъ и изъ діалектики сюжета: молодой лгунъ, съ его страстью ко вранью и затѣйливымъ выдумкамъ, которыми онъ думаетъ вывернуться изъ всѣхъ возможныхъ затрудненій, дѣйствительно увязаетъ въ своихъ собственныхъ сѣтяхъ и лишается той дѣвушки, изъ-за которой пустился на небылицы; но вѣдь любилъ онъ не шутя, и самъ дался въ обманъ женской хитрости; притомъ постигшее его наказаніе хотя и не строго, да зато и не комично, когда подконецъ, вмѣсто мнимой Луцеріи, достается ему настоящая. Легкій элементъ комедіи вообще не такъ свойственъ Аларкону, какъ трагическій паѳосъ, и оттого его „Сеговійскій ткачъ“—истинно мастерское произведеніе; полное потрясающихъ сценъ, полное самыхъ разнообразныхъ дѣйствій, оно все держится однакожь на одномъ главномъ интересѣ борьбы въ отместку за оскорбленную честь семейства. Какъ у Лопе, въ драму эту перешелъ духъ, которымъ проникнуты испанскіе романсы; а когда подконецъ герой ищетъ себѣ очистительной смерти въ войнѣ съ Маврами, но въ побѣдѣ находитъ заслу-

женное имъ счастье, то развѣ не затронута этимъ сильно и ясно также и религіозная струна? Пелаэсъ и сынъ его, Хульянъ, поддерживаютъ тайную связь съ Маврами, но хитростью отводятъ подозрѣніе на благороднаго Рамиреса; и какая сцена предстаетъ намъ вслѣдъ за тѣмъ, когда сынъ его, Фернандо, возвращается побѣдителемъ съ поля брани за вѣру и отечество и прямо попадаетъ на казнь отца! „Но правда—духъ свѣта; какъ солнце блеститъ она и побѣдоносно пробивается сквозь самую мрачную оболочку“—эта мысль ободряетъ и его, и насъ. Фернандо спѣшитъ укрыться въ церковь, гдѣ его осаждаютъ; ангеломъ-избавителемъ является къ нему великодушная Марія; его считаютъ убитымъ, а онъ отыскиваетъ между тѣмъ сестру свою Анну въ домѣ заклятого врага, гдѣ содержится она плѣнницей и гдѣ неотступно ухаживаетъ за ней влюбленный Хульянъ. Она требуетъ смерти, чтобы спасти незапятнанною честь свою; онъ даетъ ей отравы, а самъ бѣжитъ съ Маріей въ Сеговію, гдѣ они слывутъ за дѣтей стараго ткача, ихъ служителя. Туда же переносится и дворъ изъ Мадрида. Но Анна очнулась отъ мнимой смерти, и уступила наконецъ любовнымъ клятвамъ своего обожателя. Онъ отвозитъ ее на дачу близъ Сеговіи, гдѣ увидалъ и также полюбилъ Анну другъ Фернандо, Гарсеранъ, человѣкъ, испытанный въ битвахъ, нуждѣ и горѣ. Тѣмъ временемъ Фернандо запылалъ страстью къ прелестной молодой ткачихѣ; Фернандо для расправы съ нимъ пользуется правомъ домохозяина; за это его схватываютъ и сажаютъ въ тюрьму. Отвагой и хитростью освобождаетъ онъ самъ себя и своихъ соузниковъ, послѣ чего всѣ они отправляются разбойничать въ горы. То самое обстоятельство, что Фернандо ловятъ предательски, доставляетъ ему случай спастись вмѣстѣ съ женой въ садовой бесѣдкѣ Хульяна и принудить послѣдняго съ мечомъ суда божія въ рукѣ предложить свою руку Доньѣ-Аннѣ. Но тогда онъ объявляетъ ему, кто онъ, и вызываетъ врага на поединокъ; умирая, графъ Хульянъ сознается въ винѣ своего отца противъ Рамиреса. Между тѣмъ Мавры побѣдоносно вторгаются въ королевскую область, и Фернандо созываетъ своихъ горцевъ, чтобы возстановить колеблющіеся ряды христіанъ, примириться съ Богомъ и отечествомъ битвой на жизнь и на̀ смерть. Мавры рѣшительно побѣждены, но Фернандо преслѣдуетъ теперь съ обнаженнымъ мечомъ старика Пелаэса, и догнавъ его у ногъ самого короля, умерщвляетъ. Онъ кровью отмстилъ за коварное, позорящее зло, причиненное его роду, и теперь павъ на колѣни передъ королемъ, отдается ему головою. Но государь велитъ герою встать и награждаетъ славные подвиги, провозгласивъ незапятнанною честь его отца. Донья Анна выходитъ за вѣрнаго Гарсерана. Легкій этотъ очеркъ конечно не можетъ изобразить всей жизненной полноты аларконова созданія, но дастъ по-крайней мѣрѣ хоть нѣкоторое понятіе о томъ, какъ одинъ могучій потокъ дружно несетъ все содержаніе къ единой цѣли, поставленной съ самаго начала и достигаемой подконецъ самымъ увлекательнымъ образомъ въ полное удовлетвореніе нравственному чувству; подъ своеобразной оболочкой кроется вездѣ чисто-человѣческое зерно, характеры развиваются поступательнымъ ходомъ дѣйствія, языкъ, свободный отъ излишней цвѣтистости, полонъ благороднаго паренья.

В) Цвѣтъ дворской искусственной поэзіи; Кальдеронъ.

Доселѣ драма въ Испаніи, какъ дѣло народное, развивалась подъ вліяніемъ народнаго вкуса. Въ лицѣ Филиппа IV-го (1621—55) воцарился тамъ монархъ, на столько же негодный какъ правитель, насколько знаменитый любовью къ живописи и поэзіи, которыя онъ неослабно лелѣялъ. Страна бѣднѣла, государственное могущество видимо падало, а онъ между тѣмъ забавлялся наброской плановъ для комедій и устройствомъ постояннаго театра во дворцѣ Буэнъ-Ретиро, гдѣ пышное великолѣпіе кулиссъ и сценическихъ эффектовъ ослѣпляло зрѣніе и прямо указывало поэту бить по преимуществу на внѣшній блескъ и на щеголеватость рѣчи; съ тѣхъ поръ роскошь декораціонной обстановки пошла обруку съ пышностью дикціи. Скоро знатные вельможи такъ же начали давать театральныя представленія въ своихъ за́мкахъ. Покровительствуемые дворомъ поэты правда не нуждались болѣе въ спѣшной поденной работѣ и могли доводить произведенія свои до зрѣлости; но зато мѣсто свѣжей фантазіи заступилъ натянутый расчетъ поддѣлаться подъ вкусъ утонченнаго высшаго свѣта; искреннее выраженіе сердечныхъ чувствъ, непосредственные взрывы страсти, все это надо было сдерживать и пропускать только сквозь разборчивую рефлексію, которая облекала свои отточенныя антитезы въ условно-благоприличные, щегольски-изящные образы. Смѣлое прямодушіе должно было прикусить языкъ, и король являлся высшимъ какимъ-то существомъ, въ своемъ неприкосновенномъ величествѣ, часто разомъ порѣшая всѣ затрудненія, ни дать, ни взять какъ машинный богъ древнихъ драматурговъ. Лучшими произведеніями этого періода выходили тѣ, которымъ сюжетомъ служитъ драма прошлаго поколѣнія, воспроизведенная только въ очищенной формѣ, благодаря болѣе симметрическому построенію и болѣе равномѣрной разработкѣ.

Отличнѣйшимъ мастеромъ этого времени былъ Кальдеронъ, котораго со временъ Шлегеля слишкомъ уже рѣшительно принимали за типъ и вершину испанской драмы; Шакъ, удивляясь свѣтлой сторонѣ поэта, произноситъ болѣе умѣренное сужденіе: Кальдеронъ дѣйствительно развилъ испанскую драму до небывалой высоты, но надо сказать—въ одностороннемъ направленіи; онъ возвелъ ее на слишкомъ крутую вершину, на которой кружится голова и откуда нѣтъ уже рѣшительно дальнѣйшаго хода, но изъ этого отнюдь еще не слѣдуетъ, чтобы онъ и во всѣхъ отношеніяхъ бралъ верхъ надъ своими предшественниками и выработалъ драму во всѣхъ направленьяхъ. Напротивъ, прибавлю я къ этому отъ себя, у Кальдерона гораздо ощутительнѣе проступаетъ грань догмата, вѣрноподданства и условнаго обычая; живой историческій смыслъ, радованіе народнымъ величіемъ и подвигами доблей старины уступаютъ церковной легендѣ и ребяческому услажденію ея чудесами; въ комедіи богатая изобрѣтательность на характеры и происшествія ограничивается все тѣми же опять фигурами изъ нѣсколькихъ знатныхъ родовъ, дуэлями ревнивыхъ любовниковъ и интригами дамъ, скрывающихся подъ вуалемъ; надъ личностью и свободнымъ ея самоопредѣленіемъ господствуетъ случайность, какъ нарочно перепутывающая обстоятельства; мы гораздо чаще встрѣчаемся съ столкновеніями условій внѣшней обстанов-

ки, нежели со внутренней борьбой души; сердце и воля сплошь подчиняются обычному правилу, событія выходятъ не изъ индивидуальностей, а наоборотъ послѣднія должны, какъ знаютъ, раздѣлываться съ первыми. Кальдеронъ съ разу и живо переноситъ насъ въ какое-нибудь интересное или заманчивое положеніе; онъ мастеръ наверстать разсказомъ предъидущее, тамъ гдѣ знакомство съ нимъ понадобится для дальнѣйшаго хода дѣйствія; онъ мастеръ сопоставить въ рѣзкій контрастъ личности и обстоятельства, дѣло и шутку, и то самое, что̀ должно было служить къ разрѣшенію путаницы, усиливаетъ ее у него еще больше передъ самымъ тѣмъ моментомъ, какъ заключеніе приведетъ наконецъ все къ желанной цѣли, и приведетъ всегда быстро, а часто и совсѣмъ неожиданно. Въ этомъ полномъ плана веденіи піэсы, предоставляющемъ однакожь каждой роли свободу собственнаго движенія, Кальдеронъ мастерски удовлетворяетъ и искусству, и сценическимъ условіямъ; онъ стоитъ на вершинѣ національнаго развитія своимъ умѣньемъ схватить и поддержать театрально-эффектную сторону, во-вторыхъ — тѣмъ, что поэзія положеній, играющая, какъ мы видѣли, такую важную роль въ романсахъ, далась ему попреимуществу и что уже въ предварительномъ изложеніи (экспозиціи) сюжета онъ умѣетъ очаровать душу и фантазію, наконецъ—тѣмъ еще, что средневѣковая религіозная драма достигаетъ въ его „Священныхъ дѣйствахъ" своего завершенія. Но вмѣсто утренней прохлады сельскаго воздуха, которою такъ и вѣетъ на васъ у Лопе, Кальдеронъ всего чаще заставляетъ дышать тяжелою атмосферою монастыря или гостиной. Языкъ его такъ полонъ музыкальной прелести, такъ разубранъ подобіями и тропами, что Платенъ въ правѣ былъ сказать.

Чарующая дичь плѣняетъ ухо, взоръ!
Что̀ образъ, то цвѣтокъ, что̀ слово—пѣвчихъ хоръ!

Но задушевность чувства, но стремительный порывъ къ дѣлу не выражаются въ этихъ художественныхъ формахъ созерцательно-размышляющей лирики, которыя очевидно хотятъ сами себя показать, точно такъ же какъ и тѣ пышныя рѣчи, гдѣ цѣлыя сотни трохеевъ потрачены на описаніе какой-нибудь царственной свадьбы, торжественнаго королевскаго въѣзда, прекрасной дамы въ купальнѣ, и тому подобнаго. Поэтъ соревнуетъ современной ему живописи, позабывая объ одномъ, что преемственное по необходимости описаніе все-таки не можетъ дать того совокупнаго впечатлѣнья, какое линіи и краски производятъ въ одинъ мигъ. Риторическія повторенія погоняютъ у него одно другое. „Во мнѣ пылаетъ раскаленный жаръ Этны, ехидны гнѣздятся въ гру„ди́ моей, василиски въ моей душѣ", говоритъ, напримѣръ, любящая дѣвушка, а княгиня выражается у него такъ: „Поэтому все равно, любима ли я, или „презрѣна, я допрошусь своей безопасности, я прогоню свой страхъ, я добь„юсь душевнаго покоя, я достигну своего любимаго желанія, я завоюю себѣ „полное довольство, я подавлю свою подозрительность, я окрылю свои надеж„ды, если только твоя любовь и моя жизнь восторжествуютъ надъ смертью и „мракомъ!" Часто Кальдеронъ громоздитъ три, четыре сравненія одно на другое, чтобы потомъ сдѣлать окончательный изъ нихъ выводъ. Онъ крайне расточителенъ на звѣзды, цвѣты небесные, и на цвѣты, звѣзды земныя, на окрыленныя цитры, подъ которыми онъ разумѣетъ птицъ, и чуть не каждый рыцарь, которому дама сердца напомнитъ, что онъ нѣкогда любилъ дру-

гую, тотчасъ же пускается здѣсь въ объясненіе, какъ несправедливо пенять прозрѣвшему слѣпцу за то, что онъ принималъ звѣзду или мѣсяцъ за настоящій свѣтъ дневной, пока не увидѣлъ солнца. Рѣдко, напротивъ, отвѣчаетъ у него кто-нибудь короткою и разительной метафорой, какъ, напримѣръ, Семирамида:

От молніи хочу я пасть, а не отъ треска громового!

Педро Кальдеронъ де-ла-Барка родился въ 1600-мъ году въ Мадридѣ отъ дворянской семьи, воспитывался въ іезуитской школѣ, учился въ Саламанкѣ, прослужилъ нѣсколько времени солдатомъ и былъ потомъ вызванъ Филиппомъ IV-мъ ко двору, съ тѣмъ чтобы трудиться для театра. Въ 1651-мъ онъ рукоположенъ въ священники, и церковная руга доставила ему средства жить беззаботно для поэзіи. Даже и по кончинѣ Филиппа остался онъ сочинителемъ оффиціальныхъ торжественныхъ и священныхъ дѣйствъ. Самъ онъ умеръ въ 1681-мъ году. Какъ Шекспиръ часто примыкалъ къ какимъ-нибудь прежнимъ драмамъ или новелламъ, такъ и онъ опирался то на Лопе, то на Тирсо или на Мира де-Мескуу; да вѣдь только тѣмъ и можетъ преуспѣть классическій театръ, если позднѣйшій поэтъ готовъ всегда воспользоваться удачнымъ вымысломъ, интересными мотивами, частными красотами своихъ предшественниковъ, лишь бы только онъ умѣлъ смягчить старобытную грубоватость, стройно урядить то, что прежде было разбросано, и создать художественно-законченное цѣлое. Но Кальдеронъ потому не достигъ шекспировской высоты, что онъ не столько облагороживалъ формы народнаго тона, сколько приносилъ его въ жертву дворскому, что не выращивалъ зародышей свободнаго духа до полнаго цвѣтенія, но связывалъ ихъ разростъ внѣшнимъ уставомъ, что въ постройкѣ его драмъ расчетливый смыслъ пересиливаетъ полетъ фантазіи, и основная мысль проводится какъ тема въ школьномъ трактатѣ, такъ что она то и дѣло отзывается и въ опредѣленныхъ словахъ, вмѣсто того чтобы только внутренно царить въ цѣломъ мощною судьбою, — потому, наконецъ, что и обрисовка характеровъ стала у него не глубже и богаче, а напротивъ скуднѣе и поверхностнѣй.

Вотъ отчего Гёте находилъ въ Кальдеронѣ столько условнаго, что, по его мнѣнію, добросовѣстному наблюдателю трудно даже распознать великій талантъ поэта сквозь театральный этикетъ. Онъ вмѣняетъ въ огромное житейское преимущество Шекспиру то, что онъ родился и воспитался протестантомъ *; оттого ему никогда не приходилось обоготворять нелѣпицу, и онъ вездѣ является какъ человѣкъ, вполнѣ знакомый со всѣмъ человѣческимъ и человѣчнымъ, далекій отъ всякаго суевѣрія, отъ всякой пустой, неосновательной мечты, тогда какъ, напротивъ, у Кальдерона такъ часто оскорбляетъ насъ содержаніе, и притомъ именно тамъ, гдѣ отдѣлка приводитъ въ восхищенье. „Шекспиръ подноситъ намъ полный спѣлый гроздъ винограда прямехонько „съ лозы; мы властны лакомиться имъ по ягодкѣ, властны его выжать „въ давильномъ чанѣ, отвѣдывать или пить его въ видѣ винограднаго сусла

---

* Когда протестантство не впадало еще въ узкій и односторонній піэтизмъ.
Прим. перев.

„или въ видѣ перебродившаго вина; онъ во всякомъ случаѣ отрадно освѣжитъ насъ. У Кальдерона, напротивъ, зрителю, его выбору и волѣ не предоставлено ужь ровно ни чего; ему даютъ выдѣленный, перегнанный винный спиртъ, приправленный только специями и подслащенный; надо выпить „его, какъ онъ есть, какъ вкусное, отмѣнно раздражительное средство, или „же совсѣмъ отъ него отказаться.“ Мы не забудемъ ни величія поэта, ни его недостатковъ, если выразимся такъ: онъ зеркало испанскаго духа подъ господствомъ возстановленнаго католичества, подъ самовластьемъ королей, и оттого такъ любятъ и превозносятъ его живущіе только прошлымъ романтики; но не смотря на то онъ дѣйствительно обладалъ необыкновеннымъ талантомъ и много разъ успѣлъ подвести итогъ великому и богатому художественному развитію.

Нравственная истина христіанства смѣшивается съ извращеніемъ и омертвѣлостью его въ культѣ и догматѣ; нравственная истина составляетъ силу, а извращеніе и омертвѣлость смертную сторону и Кальдерона, и самого католичества. Въ лицѣ духовенства, въ видѣ церковнаго чиноучрежденія, въ пышной обстановкѣ внѣшнихъ обрядовъ и церемоній, религія является объективной силою, которой субъектъ долженъ невольно подчиняться; вмѣсто внутренняго примиренія, вмѣсто свободной отдачи воли Божеству, чѣмъ именно подавляется себялюбіе и самъ Христосъ воскресаетъ въ душѣ человѣка, тутъ на первый планъ выступаетъ торжественность литургическаго дѣйствія, и единительное примиреніе божественной природы съ человѣческой созерцается во внѣшнемъ веществѣ, въ Дарахъ, которые слово священника обращаетъ въ Тѣло Христово и на которые молится за тѣмъ народъ. Но вѣдь въ культѣ и символѣ все-таки же онагляживается опять откровеніе божіе, явленное міру во спасеніе черезъ одолѣніе грѣха, онагляживается то же опять вѣчное дѣло всезиждущей и всеспасающей любви, а потому такой глубокомысленный поэтъ какъ Кальдеронъ естественно сплетаетъ и сплавляетъ догматъ съ истиннымъ богомудріемъ, и во внѣшней оболочкѣ вездѣ просвѣчиваетъ у него внутреннее содержаніе. Его духовныя піэсы славятъ въ католическій праздникъ Тѣла Христова освященные хлѣбъ и вино какъ проявленіе безконечнаго въ конечномъ, и если, полный узувѣрнаго ликованія, онъ способенъ стоять у костра Альбигойцевъ, то такъ же точно готовъ онъ всегда восхвалить инквизицію за то, что она мещетъ свои громы противъ Евреевъ, какъ и противъ сумнящихся въ догматѣ пресуществленія. Если же теперь въ его „дѣйствахъ“ (autos) олицетворяются добродѣтели и пороки, духовныя силы и природныя явленія, то онъ и тутъ умѣетъ онагладить и оживить аллегорическій элементъ и согласить его съ типически-обрисованными характерами театральною обдѣлкой, путемъ прилагаемаго ему самоописанія и дѣйствія; изукрашенныя поэтомъ, всѣ вещи въ мірѣ становятся образомъ и подобіемъ божественнаго, духовнаго: свѣтъ яснаго неба, цвѣтъ деревъ, пѣніе птичекъ, — все возвѣщаетъ у него тайну вѣчной любви; въ согласіи съ этимъ все дѣйствіе принимаетъ символическій характеръ, и когда оно потомъ завершается преклоненіемъ передъ св. Дарами, то поэтическое настроеніе принимаетъ точно такъ же и ихъ за чувственный знакъ сверхчувственнаго, за символъ спасенія, милости и правды.

Одно изъ кальдероновыхъ „дѣйствъ“ называется „Великимъ театромъ міра“. Творецъ, въ ризѣ изъ звѣздъ, вызываетъ міръ къ бытію, и раздаетъ вереницѣ людей роли царя и селянина, бѣднаго и богача, мудреца и красавицы; всѣ они одѣваются въ соотвѣтственное платье, говорятъ и дѣйствуютъ въ смыслѣ своихъ ролéй, и потомъ одинъ за другимъ уходятъ; Творецъ является опять на верхней сценѣ, передъ нимъ — столъ съ хлѣбомъ и виномъ; мудрый и бѣднякъ скоро становятся причастниками его трапезы, тогда какъ весь отдавшійся земнымъ помысламъ богачъ обреченъ на адскую мýку, а царь и красавица въ непродолжительномъ времени очищаются и таки достигаютъ вѣчнаго блаженства. Другое „дѣйство“ полное великолѣпной поэзіи, называется „Ядъ и противоядіе“. Человѣческая природа—инфантина; умъ и невинность сопровождаютъ ее, времена года — вѣрные ей слуги; вдругъ, въ качествѣ иноземнаго принца, переодѣтаго въ садовники, является искать любви ея Люциферъ. Такъ какъ это не удалось его льстивой рѣчи, онъ хочетъ подмѣшать къ чему-нибудь такого зелья, которое приворотило бы къ нему сердце красавицы очарованіемъ. Онъ зоветъ на помощь Смерть. Между тѣмъ къ инфантинѣ приходятъ съ дарами времена года: зима явилась съ кубкомъ воды, весна съ цвѣтами, лѣто съ вѣнкомъ изъ колосьевъ, осень съ корзиной плодовъ; но Люциферъ не дерзаетъ пустить зелье въ воду, потомучто въ ней сокрыто таинство, не дерзаетъ отравить имъ цвѣтовъ, потомучто одинъ изъ нихъ образъ чистаго дѣвства, ни колосьевъ, потомучто въ нихъ созрѣваетъ великая тайна созданія; ядовитая змѣя заползаетъ въ одинъ надточеный червемъ плодъ, и инфантина падаетъ зáмертво, вкусивъ отъ него вопреки предостереженіямъ невинности. Когда она пришла въ себя, прежде улыбавшійся ей міръ обратился въ ужасную пустыню, пока наконецъ не явился какой-то богомолецъ изъ далекихъ странъ, не прогналъ увивающагося вокругъ нея Люцифера, не уговорилъ инфантину исповѣдать грѣхъ свой и не обмылъ ея нáчисто въ водѣ; тогда открылся вдругъ стволъ одного дерева, подъ корой его стоитъ Смерть, а изъ вершины выросъ крестъ, увѣнчанный чашею и причастною частицей; въ обѣихъ — искупительное противоядіе. — Въ другомъ „дѣйствѣ“ растенія спорятъ между собой о царской власти; подобно воинственному лавру и мирной маслинѣ, они вмѣстѣ съ тѣмъ символы духовныхъ силъ и ихъ взаимныхъ отношеній; виноградная лоза и пшеничный колосъ, отличающіеся смиреніемъ, получаютъ первую награду вмѣстѣ съ кедромъ, который, будучи сродственъ пальмѣ и кипарису, служитъ символомъ святой Троицы и древомъ для св. Креста.

Упомянемъ еще объ одномъ „дѣйствѣ“, которое, подобно знаменитой драмѣ Кальдерона, также носитъ названіе „Жизнь—только сонъ“ и во многомъ ее напоминаетъ. Четыре стихіи спорятъ между собой за первенство, а Богъ объявляетъ имъ, что ставитъ надъ ними господиномъ человѣка, свое подобіе. Благодать должна быть его супругою, и стихіи обязаны служить ему, пока онъ будетъ добръ и справедливъ, но тотчасъ же отказать въ повиновеніи, какъ скоро онъ сдѣлается заносчивъ и непослушенъ. Грѣхъ, въ видѣ тѣни, подкрадывается тайкомъ, слышитъ изъ дали звуки гимна и вызываетъ изъ ада бѣсовъ; является Князь Тьмы, полный гнѣва на то, что человѣкъ предназначенъ къ владычеству и блаженству. Раскрывается горная пещера, Благодать будитъ дремлющаго человѣка къ жизненному бытію; онъ встаетъ одѣ-

тый въ звѣриныя кожи; Стихіи приходятъ служить ему, украшать его каждая въ свою очередь. Садовница, въ которую обернулся Сатана, подаетъ ему яблоко съ увѣреніемъ, что поѣвъ его, онъ пріобрѣтетъ всякое могущество и познанье; Разсудокъ спѣшитъ предостеречь человѣка, но онъ отталкиваетъ его отъ себя въ бездну, и ѣстъ плодъ; тогда тѣнь Грѣха гаситъ свѣтъ Благодати, розы превращаются въ кровавыя терніи, вода разлилась опустошительнымъ потопомъ, воздухъ всколебался бурей и грозой. Человѣкъ отъ страха и скорби впадаетъ въ безпамятство. Въ слѣдующей сценѣ лежитъ онъ опять скованный, обернутый въ звѣриныя кожи; проснувшись онъ тужитъ о томъ, что все прежнее великолѣпіе, вся прежняя краса міра были только грезой. Но не греза ли опять и настоящее его положеніе, изъ котораго онъ можетъ пробудиться къ лучшему? Тутъ возвращается къ нему Разсудокъ, и Воля нудитъ его искать утраченныхъ благъ. Мудрость приходитъ въ видѣ пилигрима, странника; человѣкъ проситъ освободить его отъ узъ, чтобы онъ могъ поискать себѣ лучшаго обиталища и стремиться тамъ къ желанному блаженству. Небесный странникъ надѣваетъ на себя узы человѣка, а Сатана и Грѣхъ приходятъ распять его въ наказаніе за то на крестѣ; но при этомъ сами они падаютъ безъ чувствъ, странникъ побѣждаетъ Смерть, и вотъ Вода очищаетъ человѣка, а Земля обѣщаетъ ему въ колосьяхъ и виноградномъ гроздіи помощь и залогъ Благодати. „О, если и это опять греза, то пусть же не проснусь я никогда!„ взываетъ человѣкъ, а Всемогущій заключаетъ словами: Такъ какъ ты только грезишь всю жизнь свою, то не теряй вторично столь высокаго блага; иначе увидишь себя въ тѣснѣйшемъ еще узилищѣ, пробудившись отъ сна смерти.

Нѣкоторыя „дѣйства“ Кальдероновы примыкаютъ къ греческимъ миѳамъ. Небесный Орфей будитъ своимъ пѣніемъ Дни созданія и Человѣческую Природу, которой передаетъ господство надъ землей. Семь Дней съ пѣснями и плясками радуются возникшей жизни, и Человѣческая Природа внушаетъ имъ подумать о Творцѣ, что̀ они и дѣлаютъ въ высокопарномъ гимнѣ. Князь Тьмы и Зависть подкрадываются переодѣтые, они заклинаютъ Человѣчность, и какъ скоро та вкусила отъ запрещеннаго яблока, свѣтильникъ перваго Дня обратился въ огненный мечъ, цвѣты третьяго — въ волчцы и терніи, а Ночь простерла надо всѣмъ свою черную хламиду. Князь Тьмы силой увлекаетъ Человѣчность, но Орфей слышитъ скорбный ея вопль и рѣшается во что бы ни стало освободить свою Эвридику. Играя на арфѣ, украшенной крестомъ, приходитъ онъ къ Харону. Тотъ не властенъ перевезть ни одной живой души. Такъ убей меня, я умру охотно, говоритъ Орфей. Но занеся на него смертельный ударъ, самъ Харонъ падаетъ, и Смерть лежитъ у ногъ небеснаго героя; тотъ входитъ на челнъ, отпираетъ темничные затворы, и выводитъ опять Человѣчность на свѣтъ божій среди радостныхъ пѣсенъ искупленныхъ душъ; Церковь—корабль ихъ несущій, и на мачтѣ стоитъ крестъ со святымъ Причастіемъ.—Душа человѣческая является у него въ другомъ „дѣйствѣ“ Психеею, которую счастливитъ божественная любовь, Амуръ; Іудейство, Язычество, Ересь, — три завистливыя сестры, — соблазняютъ ее, вопреки заповѣди божіей, на желаніе увидѣть своими глазами небесное, вмѣсто того чтобы уповать въ него вѣрой. Такъ утрачиваетъ она свое счастіе. Но когда въ теплой молитвѣ исповѣдываетъ она вину свою, Богъ Любви воз-

вращается къ ней опять и подаетъ ей причастную чашу и частицу Даровъ, въ видимый знакъ своего присутствія.

Другія еще „дѣйства" имѣютъ предметомъ библейскія исторіи. Таковы піэсы „Мѣдный змѣй" и „Бельсазаръ" — одна изъ превосходнѣйшихъ. Даніилъ, представитель судовъ божіихъ, повѣдываетъ бѣдствія своего народа въ плѣну вавилонскомъ. Къ нему подходитъ Мысль, — здѣсь, какъ и во многихъ другихъ случаяхъ, потѣшное лицо піэсы, то же что̀ придворный шутъ между людей, морочащій ихъ разными мечтами, манящій ложнымъ счастіемъ и потомъ горько упрекающій въ бездольи; у Кальдерона человѣческая мысль сверхъ-того прямо еще представитель безразсудства, въ противоположность вѣчной мудрости и истины божественнаго откровенія. Мысль говоритъ пророку, что Бельсазаръ (Валтасаръ) вступаетъ нынче въ бракъ съ Идолопоклонствомъ, и вотъ этотъ царь въ сопровожденіи первой жены своей, Тщеславія, выходитъ навстрѣчу второй супругѣ. Обѣ клянутся ему въ вѣрности, обѣ хотятъ поставить его владыкой всей земли, да возведетъ онъ древнюю башню высотой до неба. Кто всилахъ расторгнуть сладкія эти узы, кто сломитъ такую крѣпкую мощь? спрашиваетъ царь, а Даніилъ отвѣчаетъ: Десница божія. Мечъ Бельсазара безсиленъ противъ Помазанника Іеговы, и царь гнѣвно удаляется, а Смерть входитъ на сцену въ ратномъ одѣяніи чтобы совершить судъ господень. Бельсазаръ гуляетъ по̀ саду; Смерть шепчетъ ему на̀ ухо: Прахомъ былъ ты, и въ прахъ обратишься. Но Мысль старается развлечь его забавами. Царь въ бесѣдкѣ изъ розъ задремалъ подъ пѣсни Тщеславія въ объятіяхъ Идолопоклонства. Смерть замѣчаетъ при этомъ, какъ человѣкъ, засыпая каждую ночь, словно умираетъ, а на утро опять возрождается: не ясно ли, что смерть напоминаетъ ему о себѣ въ каждомъ снѣ? Смерть хочетъ уже пронзить Бельсазара, но Даніилъ ее останавливаетъ: царю не приспѣлъ еще послѣдній часъ. Обѣ жены потѣшаютъ спящаго безумными грезами: онъ видитъ обоготвореніе своей собственной природы; и Даніилъ велитъ призраку произнесть: Кумиры твои—дѣло рукъ человѣческихъ; судъ божій постигнетъ тебя, если не покаешься. Бельсазаръ просыпается съ думами о раскаяніи, но жены устроиваютъ великолѣпный пиръ, на которомъ вино будутъ распивать изъ сосудовъ іудейскаго храма. Тогда среди полнаго разгула пиршества Смерть подаетъ царю роковой кубокъ, раздается громовой ударъ, и исполинская рука пишетъ что-то на стѣнѣ огненными чертами. Ни кто не можетъ объяснить ихъ, кромѣ Даніила: „Днямъ твоимъ конецъ, мѣра твоя исполнилась; ты осквернилъ сосуды, на„значенные для священнѣйшаго изъ таинствъ; царство твое распадется въ „прахъ, какъ и ты самъ." Смерть поражаетъ Бельсазара. Подобно спящему, только что пробуждающемуся отъ мечтательныхъ грезъ, Идолопоклонство желало бы узрѣть будущее спасеніе, законъ благодати и истины. Смерть называетъ его символически золотымъ руномъ Гидеона, дождемъ манны въ пустынѣ; по волѣ Даніила является престолъ съ Дарами, Идолопоклонство падаетъ передъ ними ницъ въ благоговѣніи.

Близко родственны этимъ „дѣйствамъ" и многія піэсы Кальдерона, открывающія намъ его своеобразное міросозерцаніе. Онъ полонъ чувства ничтожности видимаго міра и земной жизни передъ Богомъ и вѣчностью. Человѣкъ,

говоритъ онъ, не ступитъ шага по землѣ безъ того чтобъ не попрать своей могилы; жизнь сама въ себѣ тягчайшая изъ болѣзней, и величайшій грѣхъ со стороны человѣка то, что онъ родился на свѣтъ. Подобныя мысли въ піэсахъ „Непоколебимый принцъ" и „Жизнь—только сонъ" совершенно позабываютъ о нравственномъ элементѣ, дающемъ цѣну жизни, претворяющемъ ее въ истину и дѣйствительность: не рожденіе вѣдь составляетъ нашу вину, оно ведетъ къ ней въ томъ только случаѣ, когда себялюбіе противится нашему возрожденію и возсоединенію съ Богомъ; въ земномъ и чувственномъ пробуждается вѣдь духъ, приходитъ въ самого себя, опредѣляетъ пути свои и тѣмъ самымъ будущій свой жребій: земля только подготовительная школа для бытія небеснаго. Возвышеніе надъ страдою и гибелью въ кальдероновой трагикѣ совершается не благодаря тому, что даже величіе и красота впадаютъ въ сѣти вины и заблужденія, но искупаютъ это потомъ скорбію и смертью; у него собственно все дѣло въ мученической смерти, жертвующей вѣчному спасенію земнымъ бытіемъ и преодолѣвающей всякую скорбь и напасть изъ-за вѣчнаго блаженства: единственной утѣхой и радостью служитъ здѣсь преданность идеѣ, побѣждающая самую смерть. При этомъ все земное погибаетъ только потому, что оно земное, или грѣшникъ спасается только потому, что такъ угодно Богу, потому что, при всей грѣховности, онъ крѣпко держался за внѣшнія средства благодати, предлагаемыя Церковью.

Изъ числа мученическихъ трагедій первенство принадлежитъ „Непоколебимому принцу". Фердинандъ Португальскій высадился съ войскомъ въ Марокко. Онъ беретъ въ плѣнъ непріятельскаго предводителя Мулея, и такъ-какъ подъ тѣмъ убитъ конь, онъ сажаетъ его къ себѣ на сѣдло. Мулей открываетъ ему свою любовь къ царевнѣ Фениксѣ, свою смертельную заботу чтобъ отецъ не выдалъ ее за другого, пока онъ будетъ въ плѣну, и Фернандо даритъ ему свободу. Такова экспозиція, отъ которой вѣетъ мавританскимъ романсомъ, но которая придумана не Кальдерономъ, а Лопе. За тѣмъ неудача постигла христіанъ, и въ плѣнъ попадаетъ самъ Фернандо; въ выкупъ за него требуютъ городъ Севту; онъ на это не соглашается и хочетъ лучше нести службу невольника, которую Феникса и Мулей стараются ему облегчить; въ символѣ звѣздъ и цвѣтовъ разъясняетъ онъ разность между непреходящимъ бытіемъ и быстролетнымъ міромъ явленій. Подобно тому какъ живописцы показываютъ намъ царственную Елисавету среди прокаженныхъ бѣдняковъ, для того чтобы выразить могущество любви въ самой потрясающей картинѣ, такъ и Кальдеронъ представляетъ принца на навозной кучѣ, гдѣ въ изнеможеніи тѣлесныхъ силъ, но съ непоколебимымъ какъ и прежде духомъ, встаетъ онъ еще разъ передъ марокскимъ владыкою и въ восторженной рѣчи указываетъ ему на истинно-царское величіе и на божественный міропорядокъ, такъ что среди глубочайшаго наружнаго посрамленія тѣмъ ярче сіяетъ вся внутренняя доблесть героя. Онъ падаетъ мертвый отъ слабости, но когда подошло португальское войско, духъ его со свѣточемъ въ рукахъ идетъ впереди своихъ и ведетъ ихъ къ побѣдѣ; у гроба его Мулей и Феникса соединяются навсегда. — Такъ же чисто обработана легенда о Хрисанѳѣ и Даріи; здѣсь преобладаетъ трогательно-милая сторона вполнѣ соотвѣтственно сюжету. Александрійская философка Евгенія слыветъ Іосифомъ женскаго пола, потомучто соблюла свою дѣвственность среди всѣхъ

соблазновъ и искушеній. Духъ ея вполнѣ созрѣлъ для христіанства, и она удаляется въ пустыню, къ отшельникамъ. Сынъ императора, который любилъ ее и считалъ теперь умершею, велитъ соорудить въ честь ея храмъ; въ то самое время какъ передъ ея ликомъ должно совершиться первое богослуженіе, вдругъ выступаетъ она сама, торжественно отрекается отъ идолопоклонства, съ восторгомъ исповѣдуетъ Христа, и исповѣдь свою запечатлѣваетъ смертью.

Въ двухъ трагедіяхъ переходъ отъ язычества къ христіанству разрѣшаетъ въ то же время и роковой союзъ съ дьяволомъ. Армянка Ирина томится въ тюрьмѣ за то, что астрологи указали въ ней виновницу будущаго ниспроверженія всѣхъ существующихъ порядковъ. Въ отчаяніи призываетъ она къ себѣ на помощь бѣса, и онъ освобождаетъ ее цѣною ея души. Вдругъ она слышитъ проповѣдь апостола Варооломея, и сознаніе вины доводитъ ее до такихъ душевныхъ мукъ, что она теряетъ разсудокъ; мастерски обрисованъ за тѣмъ постепенный, полный борьбы переходъ ея къ ясному самознанію и къ уразумѣнію истины. Ея мученическая смерть уничтожаетъ запись бѣдной души Нечистому. Другая трагедія, „Чудотворный магъ", — одно изъ самыхъ глубокомысленныхъ и превосходныхъ созданій не только испанской, но и всей христіанской литературы. Кипріанъ думаетъ и раздумываетъ надъ однимъ мѣстомъ у Плинія, что Богъ, сущій самъ собой, есть вмѣстѣ высшее могущество и высшая благость. Онъ уже на пути къ истинѣ, какъ вдругъ является Лукавый въ видѣ заѣзжаго барича и старается убаюкать его сомнѣнія; но Кипріанъ доказываетъ ему, что изъ плиніева положенія необходимо слѣдуетъ единство Бога, что многоразличные языческіе боги — не настоящіе. Тогда бѣсъ ищетъ соблазнить его, отвлечь отъ высокихъ многодумныхъ стремленій чувственными удовольствіями. Двумъ молодымъ людямъ, оспаривавшимъ другъ у друга любовь Юстины, не расположенной ни къ одному изъ нихъ, указываетъ онъ въ Кипріанѣ надежнаго посредника; тотъ идетъ къ ней для переговоровъ, и самъ страстно влюбляется въ прелестную христіанку. Отвергнутый ею, стоитъ онъ на берегу моря въ отчаяніи, готовый отдать за нее душу. Подымается страшная буря, какъ бы въ отвѣтъ бурямъ, волнующимъ его грудь, и выбрасываетъ корабль на прибрежные утесы; одинъ изъ потерпѣвшихъ крушеніе спасся: это — бѣсъ въ видѣ волшебника, который хвалится передъ мудрецомъ своей силой. Кипріанъ проситъ научить его магіи, чтобы причаровать къ себѣ милую сердца, и кровью записываетъ свою душу въ его власть: по крайней мѣрѣ онъ пріобрѣтетъ Юстину, въ которой сосредоточено для него все прекрасное и милое, да притомъ еще на диво всей землѣ прослыветъ обладателемъ новаго знанія. Бѣсъ заклинаетъ адскихъ духовъ возбудить въ Юстинѣ чувственные позывы, разжечь и отравить ея воображенье, и вотъ дѣвушка выступаетъ на сцену, морочимая отовсюда звуками таинственныхъ голосовъ.

Не сердцу ль моему въ намёкъ
Соловка нѣжно простонала?
Вонъ тамъ сидитъ ея дружокъ;
Его, конечно, призывала
Дрожащимъ голосомъ она,
Любовной страстію полна.

Ахъ, смолкни, смолкни, Филомела;
Твоя тоска — мнѣ тайный врагъ,—
Чуть мною мысль не овладѣла:
Ужь если птицы любятъ такъ,
То люди—въ сколько разъ сильнѣе!
Вотъ виноградная лоза
Мнѣ прямо кинулась въ глаза;
Она, чтобъ показать яснѣе,
Какъ дорогъ ей любимый стволъ,
То льнетъ къ нему, то прочь отходитъ,
Вѣтвями вкругъ его обводитъ,
Боится, какъ бы не ушелъ!
При видѣ робкихъ колебаній,
Стремленій, томныхъ увиваній
Въ побѣгахъ лозочки простой,—
Объятій родъ совсѣмъ иной,
Объятія четы людской
Мнѣ какъ-то грезятся невольно.
Да не она одна,—цвѣтокъ
Изъ глубины отчизны дольной
Стремитъ свой каждый лепестокъ,
Чтобы принять любви потокъ
Отъ солнца льющійся со свѣтомъ.
Цвѣточекъ, вѣдь въ порывѣ этомъ
Твоя погибель! берегись
Тѣхъ слёзъ, которыя дались
Людскому глазу лишь на долю.
Ахъ, гдѣ тоскѣ моей конецъ!
Замолкнижь ты, лѣсовъ пѣвецъ,
Лоза, сдержи стремленій волю,
Цвѣтокъ, свой ростъ останови!
Скажите мнѣ, чей зовъ всесильный
Васъ движетъ?
Хоръ: Тайный зовъ любви!

Юстина, когда ухаживали за ней оба юноши, не чувствовала къ нимъ любви; но когда такой человѣкъ какъ Кипріанъ удалился изъ-за нея отъ свѣта, ей стало жаль его; она сама готова его искать. Является демонъ и предлагаетъ проводить ее къ нему. Но тутъ воля ея возстаетъ противъ соблазна чувствъ; бѣсъ не можетъ переломить этой воли, и когда онъ хочетъ увлечь Юстину силою, то вынужденъ ее оставить, чуя что она отдалась покровительству божію. Призракомъ въ ея образѣ искушаютъ Кипріана видѣнія въ пустынѣ, а заключитъ онъ призракъ въ свои объятія, вся юношеская прелесть обращается въ страшный костякъ, и явленіе исчезаетъ съ словами: „Такъ-то, Кипріанъ, погибаетъ вся слава міра!“ Бѣсъ долженъ признаться самъ, что ни чего не могъ сдѣлать съ Юстиною, потомучто нѣкій Богъ взялъ добродѣтель ея подъ свою защиту. Кипріанъ вырываетъ у него постепенно невольную исповѣдь, что этотъ Богъ стало-быть всеблагъ, что онъ притомъ всевѣдущъ, всемогущъ, что къ нему вполнѣ подходитъ плиніево опредѣленіе, что онъ и есть единый Богъ христіанъ. Онъ борется съ демономъ за данную ему прежде запись; онъ убѣжденъ, что искомое имъ Божество умилосердится надъ нимъ. Онъ принимаетъ отъ одного пустынника св. крещеніе и возвращается въ Антіохію, гдѣ Юстину схватили передъ этимъ какъ уличенную въ христіанствѣ и ведутъ теперь на костеръ. Онъ всенародно исповѣдуетъ свою вѣру, она обѣщаетъ ему за это отпущеніе грѣховъ, и Кипріанъ идетъ рядомъ съ ней на мѣсто казни. Юстина говоритъ ему:

Любовь тебѣ я въ смерти обѣщала,
И умирая рядомъ здѣсь съ тобой,
Даю, о Кипріанъ, обѣщанное мной.

Громовое облако охватываетъ костеръ, и изъ глубины его самъ демонъ долженъ повѣдать міру, что чистая, блаженная Юстина входитъ теперь съ Кипріаномъ въ славу вѣчную.—И въ этой трагедіи забавно пародистическія сцены вьются арабесками вкругъ серьёзнаго содержанья. Къ мастерскимъ сторонамъ ея принадлежитъ то, что зло подступаетъ къ человѣку въ многоразличныхъ формахъ, смотря по настроенію послѣдняго, въ истинномъ же своемъ видѣ является только, когда оно преодолѣно, и должно подконецъ гласно исповѣдать, что оно все-таки служитъ лишь добру, царству божію; превосходно выставленъ также путь, какимъ Кипріанъ доходитъ до христіанскихъ убѣжденій, при совмѣстномъ дѣйствіи философскаго сомнѣнія въ язычествѣ и нравственнаго опыта жизни. Сравненіе съ Фа́устомъ Гёте напрашивается тутъ само собой. У Кальдерона изслѣдующій духъ ищетъ объективной истины, которую заповѣдано ему себѣ усвоить, и что̀ должно было отвлечь его отъ нея, то самое ведетъ лишь къ тому, чтобы подтвердить ему ее и выяснить; у Гёте онъ не доволенъ преданіемъ и хочетъ создать самъ вполнѣ удовлетворительное вѣдѣніе изъ созерцанія природы и изъ глубины собственной души. Тамъ къ союзу съ нечистымъ ведетъ опредѣленное стремленіе, здѣсь—безконечная жажда всесторонняго развитія силъ, жажда знанія и вмѣстѣ наслажденья. Фа́устъ богаче содержаніемъ, онъ объемлетъ цѣлый міръ, и то примиреніе, которое Кипріанъ покупаетъ мученическою смертью, обрѣтается здѣсь за́живо такимъ субъективнымъ стремленьемъ, въ которомъ и надъ которымъ царитъ, воспитывая и искупляя человѣка, божественная любовь, такъ что воля приводится къ добру, постепенно очищаемая красотою. „Чудотворный магъ" художественно законченнѣе, объединеннѣе Фа́уста; но зато въ немъ нѣтъ того неистощимаго обилія мыслей и той индивидуальной выработки характеровъ. Объективная законченность, совершенная готовость христіанскаго міросозерцанія въ католицизмѣ, и субъективное, полное борьбы стремленіе къ новой формѣ вѣчной истины, къ формѣ, выростающей изъ знанія природы и исторіи,—вотъ что сообщаетъ особый національный и историческій типъ каждому изъ двухъ поэтовъ.

Другое, отличное поэтическою обдѣлкой, произведеніе, „Поклоненіе кресту", оскорбляетъ и нравственное чувство и мыслящее самосознаніе суевѣрно мѣшая си́мволъ съ понятіемъ, отрывая религію отъ морали, такъ что первая становится одною только привязанностью къ церковнымъ обрядамъ и поклоненіемъ только фигурѣ креста, то-есть чистымъ фетишизмомъ, откуда выходитъ то отвратительно-гнусное ученіе, что человѣкъ властенъ творить ужаснѣйшія злодѣйства, лишь бы онъ только уважалъ разъ освященныя внѣшности. Благоговѣйное поклоненіе кресту не мѣшаетъ Евсевію быть убійцею, разбойникомъ и растлителемъ; но онъ ставитъ кресты на могилахъ своихъ жертвъ, и вотъ крестообразно-сплоченное бревно выручаетъ его за это изъ бѣды при кораблекрушеніи. Онъ любитъ одну дѣвушку, не вѣдомую имъ сестру, которая однакожь укрывается въ монастырь отъ настойчивыхъ его преслѣдованій, послѣ того какъ онъ убилъ другого ея

брата на поединкѣ; разбойникъ проникаетъ въ обитель; „чего хочешь ты неотступная греза моего сердца?“ спрашиваетъ Юлія; если она не уступитъ его желаніямъ, говоритъ Евсевій, онъ разгласитъ по всему монастырю, что давно уже въ связи съ ней. Она уступаетъ, но когда онъ ринулся обнять ее, онъ видитъ крестъ у ней на груди — и бѣжитъ прочь. Теперь она за нимъ гонится: изъявивъ согласіе на грѣхъ, Юлія хочетъ по крайней мѣрѣ вкусить его сладость. Она спускается по лѣстницѣ съ монастырскихъ стѣнъ, но уже не находитъ возлюбленнаго; хочетъ воротиться назадъ, но лѣстница уже исчезла; само небо отняло у ней возвратъ, и теперь она рѣшается жить такъ, чтобы даже адъ содрогнулся отъ ужаса. Евсевій тоже не помышляетъ исправиться, онъ только даетъ обѣтъ отнынѣ преклонять колѣни передъ каждымъ встрѣчнымъ крестомъ. И у него на груди крестъ: его мать, отвергнутая ревнивымъ мужемъ, родила обоихъ дѣтей подъ крестомъ среди горъ, и у обоихъ выступили крестообразныя родимыя пятна; дѣвочку взяла она съ собой, а мальчика оставила на мѣстѣ. Кровожадною гіэной рыщетъ теперь Юлія по горамъ, громоздя злодѣйство на злодѣйство. Противъ предводимыхъ ею разбойниковъ созываютъ окольныхъ крестьянъ, и отецъ Евсевія у нихъ начальникомъ. Раненный Евсевій падаетъ со скалы къ тому самому кресту, подъ которымъ онъ родился; я всегда благоговѣлъ передъ тобою, говоритъ онъ, не дай мнѣ умереть безъ покаянія; пусть пріидетъ отшельникъ Альберто, пощаженный мною за то, что онъ написалъ книгу о происхожденіи честного древа, на которомъ умеръ Христосъ. Отецъ узнаетъ сына, но не бьется уже сердце Евсевія. Приходитъ отшельникъ, вырываетъ тѣло его изъ земли, и тутъ совершилось чудо,—покойникъ приподнялся и произнесъ: „Грѣховъ у меня больше чѣмъ пылинокъ въ солнцѣ, но благоговѣніе ко кресту „спасло меня передъ престоломъ божіимъ.“ Онъ получаетъ отпущеніе грѣховъ; но зачѣмъ оно было нужно, зачѣмъ было воскрешать для того мертваго, когда онъ уже и такъ спасенъ, объ этомъ не говорится ни слова. Юлія между тѣмъ снова собрала разбойниковъ для нападенья, какъ вдругъ она узнаетъ, что умершій—ея братъ; такъ-какъ крестъ оберегъ ее отъ кровосмѣшенія, она рѣшается теперь жить покаянницей; но отецъ непремѣнно хочетъ ее убить; тогда она хватается за крестъ, молитъ его о помощи, и онъ возносится съ нею къ небесамъ! Великое чудо! восклицаетъ народъ взаключеніе. Конечно, всѣ ужасы изувѣрства, французская Варѳоломеевская ночь и костры испанской инквизиціи лежатъ въ основной мысли этой превосходно построенной піэсы, богатой множествомъ поэтически-потрясающихъ сценъ: грѣхъ дозволителенъ стало-быть на пользу Церкви, и для спасенія грѣшника, держащагося внѣшнихъ ея правилъ и символовъ, Богъ дѣлаетъ еще неслыханныя чудеса! Что зло должно быть осуждено и преодолѣно собственной совѣстью человѣка, что религія состоитъ въ единеніи воли его съ божественною, въ благочестивомъ радованіи всякимъ добрымъ дѣломъ и въ искренней любви къ ближнему,—это ядро христіанства откинуто изъ-за скорлупы на второй планъ; не высокій образецъ Іисуса, а лишь фигура креста, служитъ предметомъ тщетнаго поклоненія, мѣсто вѣры, приносящей плодъ добрыхъ дѣлъ, заступаетъ безумное и бездушное суевѣріе, обильно порождающее плевелы преступленья.

Въ „Воздвиженіи“ крестъ гораздо болѣе остается символомъ христіанства.

Персидскій царь вывезъ его изъ Іерусалима; это побуждаетъ императора Иракліе, отъ своихъ любовныхъ досуговъ пуститься на геройскую борьбу; христіане выдерживаютъ всю тяготу ратныхъ бѣдствій, принимая ихъ за справедливое имъ наказаніе, и такимъ образомъ отвоевываютъ себѣ крестъ. Ученый Анастасій, хотѣвшій отвратить патріарха іерусалимскаго отъ мнимыхъ его заблужденій, въ бесѣдѣ съ нимъ самъ наконецъ обратился къ христіанству; вначалѣ и вконцѣ піэсы видится ему изображаемое на верхней сценѣ похищеніе и потомъ воздвиженіе опять креста въ Іерусалимѣ. Эпизодъ княжны Газской съ царевичами Персидскими интересно и эффектно вплетенъ въ дѣйствіе; только не слишкомъ нравится намъ то, что побѣдѣ христіанъ пособляетъ измѣна, хотя мы и видимъ, что самъ царь ея причиною. Вся драма гораздо болѣе полна задушевной искренности, при всемъ внѣшнемъ своемъ блескѣ, и насъ радуетъ въ ней христіанская истина, высказываемая Кальдерономъ со всей прелестью его языка: „Богъ, духъ и источ„никъ жизни и мудрости, всесоздатель мощно властвуетъ надъ природой. „Что́ въ святыя ночи таинственнаго творчества ни вызываетъ она въ сво„ихъ грезахъ къ цвѣтенію и гибели, сама себя не понимая, — все это дѣла„етъ она всилу вѣчной мощи. Открывая себя въ каждой человѣческой груди́ „живымъ закономъ, Богъ — правосудіе и этого міра, и вмѣстѣ другого, за„гробнаго. Судя, назидая, любя, утѣшая, онъ является врачомъ-спасителемъ „больного, которому отдаетъ изъ милосердія не только всю природу, но и са„мого себя. Онъ самъ вѣстникъ своего величія, своего всемогущества, и „всѣмъ громко заявляетъ онъ свое бытіе, какъ единый отецъ дѣтямъ. Да и „слово его — Богъ: тѣ нѣвучіе голоса, что́ несутся и́зъ лѣсу и изъ пучинъ „моря, сладко отдались они въ скорбно-трепетной груди́ человѣка и внушили „ему тотъ новый небесный языкъ, какимъ вѣщаетъ изъ него́ самъ Созда„тель; поэзія, этотъ огонь небесный, низошла къ намъ прямо съ звѣздъ, и „Богъ, не кто иной, правитъ ея свѣточемъ. И что же въ самомъ дѣлѣ гово„ритъ изъ человѣка, когда онъ созидаетъ храмы, смыкая одинъ громадный „камень съ другимъ, когда онъ измѣряетъ земли, моря̀, пути свѣтилъ не„бесныхъ, когда человѣческій образъ вѣетъ на него теплою любовью, и онъ „стремится облечь въ форму то, что́ всего прекраснѣе, — чтожь иное, какъ „не Богъ! вѣдь только для того чтобъ мы чувствовали его именно и сотво„рилъ насъ Зиждитель. Источникъ всякой людской мудрости — онъ одинъ, „изъ него одного бьетъ струя всякой красоты, имъ однимъ созрѣваетъ вѣч„ность въ измѣнчивомъ.“

И тотъ же самый Кальдеронъ весь опять источается на славу дерева въ своей „Провидицѣ Востока“: царица Савская, приглашенная на постройку храма Саломономъ, отправилась въ лѣсъ, гдѣ рабочіе хотятъ срубить кедръ, который въ то же время и кипарисъ, и пальма; она прозрѣла въ немъ св. Троицу; изъ ствола его сплотятъ впослѣдствіи святой крестъ. Она называетъ дерево орудіемъ всемірнаго спасенія и преклоняется передъ нимъ съ молитвой. Она видитъ подлѣ него двухъ преступниковъ, осужденныхъ Саломономъ, и проситъ царя освободить ихъ; но тотъ, желая соблюсти вмѣстѣ правосудіе и милость, одному даетъ волю бѣжать, а другого казнитъ, вполнѣ уже произвольно, не разобравъ личнаго ихъ достоинства. Срубленное дерево отнюдь не дозволяетъ вмѣстить себя въ іудейскій храмъ; тогда его

кладутъ въ видѣ моста черезъ Кидронъ-потокъ; но провидица не хочетъ по немъ ступать, прозрѣвая что съ нимъ связано зданіе, гораздо прекраснѣе строимаго храма, — юноша въ вѣнцѣ, сплетенномъ изъ тростника и тернія, украшенномъ вмѣсто облетѣвшихъ розъ каплями его крови. И вотъ царь обще съ царицею уносятъ это дерево, „ихъ спасеніе и высшее благо", чтобы сохранить его для грядущихъ вѣковъ, „когда оно расцвѣтетъ сіяніемъ богоподобной славы!"

„Чистилище св. Патриція" также основано на томъ чудовищномъ воззрѣніи на жизнь, что нравственное свойство человѣка ничего не значитъ, если онъ только вѣренъ церковнымъ обрядамъ и внѣшнимъ правиламъ. Лудовико соблазняетъ одну монахиню и одну королевскую дочь, а потомъ старается нажить денегъ, пустивъ въ оборотъ первую, и убиваетъ послѣднюю, какъ скоро онѣ ему надоѣли; но зато онъ отыскиваетъ пещеру святого, откуда видно Чистилище, и выходитъ изъ нея самъ уже освященнымъ свыше. Художественно скомпонованная трагедія „Три справедливости въ одной" правда свободна отъ такихъ уродливыхъ наростовъ, но слишкомъ мрачно фаталистична; голосъ природы и крови пересиливаетъ въ ней совѣсть и самосознаніе.

„Копакаванская заря" и „Образъ Толедской Божіей Матери" переводятъ насъ къ историческимъ драмамъ Кальдерона. Въ первой изображается обращеніе Перу къ христіанской религіи, и если здѣсь прекрасна та черта, что въ служеніи Солнцу предчаявался уже свѣтъ духа и спасительное его дѣйствіе, то все же главную роль играютъ легендарныя чудеса, явленіе Маріи Дѣвы и ангеловъ, пишущихъ и рѣжущихъ ея образъ. Такъ же точно и толедская исторія вся связана съ изготовленнымъ на небѣ образомъ Пресвятой Богородицы, и мѣсто исторической правды и поэтическаго ея одухотворенія заступаетъ чуть не идолопоклонство съ чудесными вмѣшательствами Неба въ земныя событія. Въ области исторической драмы Кальдеронъ стоитъ гораздо ниже Лопе, ниже Шекспира. Въ одной піесѣ онъ, правда, безпристрастно изображаетъ рыцарственность Мавровъ, но зато Анна Болинъ превращена у него въ распутную, властолюбивую отравительницу, а Коріоланъ, чья жизнь вышла у Шекспира мастерскою характерною трагедіей, не только что играетъ свою роль въ міродержавномъ Римѣ, которому соперникомъ является Іерусалимъ, но онъ притомъ и говоритъ, и дѣйствуетъ какъ галантерейный испанскій кавалеръ временъ Филиппа IV-го; онъ изгнанъ, видите, за то, что возбудилъ мятежъ противъ сенатскаго постановленія, запретившаго женщинамъ румяниться. Богата потрясающими сценами и сильными переходами чувства „Великая Зиновія", и еще болѣе удивляетъ въ „Дочери воздуха" необыкновенное согласіе кальдероновой фантазіи и блестящаго образностью языка со сказаніемъ Востока. Предвкусіемъ самоосмѣивающей ироніи нашихъ романтиковъ отзывается, конечно, то, что полководецъ Менонъ, отыскавшій Семирамиду въ горной дебри, проситъ царя немедленно уступить ему бѣглянку, такъ-какъ вѣдь на сценѣ уже за обычай, чтобы государи подконецъ являлись великодушными и не отнимали у васалловъ ихъ любовницъ; но чудесная сказка допускаетъ диковинную смѣсь дѣла съ шуткою, а потому, надо сказать правду, тѣ подробности, какъ Семирамида прямо изъ-за туалета поспѣшаетъ въ кровавый бой, какъ она для виду бѣжитъ

отъ Нинія, а потомъ его заточаетъ, и тогда, въ одеждѣ мужа, вмѣсто свойственной ему слабости обнаруживаетъ къ общему удивленію и умъ свой, и свою отвагу, — всѣ эти черты проведены у Кальдерона смѣло и съ необыкновенной тонкостью, и наконецъ, когда, навъ мертвая въ битвѣ, она искупаетъ то зло, какое, въ порывѣ неудержнаго властолюбія, причинила заносчивой самонадѣянностью на свою красоту и силу, тогда авторъ вполнѣ удовлетворяетъ и поэтической справедливости.—Исторія Ирода съ Маріамной также превратилась у него въ роковую трагедію, подъ названіемъ „Ревность—величайшее чудовище"; но окончательный приговоръ судьбы выполняется здѣсь самóю же человѣческою страстью.

Для праздничныхъ представленій при дворѣ Кальдеронъ любилъ брать сюжеты изъ греческой миѳологіи; блестящія декораціи и музыкальный аккомпаниментъ придавали имъ оперный характеръ. „Одиссей и Цирцея" напоминаетъ тассовыхъ Ринальда и Армиду, „Эхо и Нарцисъ" — пастушескія піэсы вообще: онѣ такъ же бѣдны дѣйствіемъ и богаты отборными словами, которыя своей мягкой полнозвучностью замѣняютъ музыку. Великолѣпная обстановка при озадачивающихъ перемѣнахъ и диковинной пестротѣ въ дѣйствіи напоминаетъ Аріоста въ цѣлой чередѣ піэсъ, заимствованныхъ изъ средневѣковыхъ рыцарскихъ повѣстей, и доказываетъ что вопреки Сервантесу въ Испаніи не угасла еще страсть къ этимъ фантастическимъ сюжетамъ; впрочемъ, такъ-какъ они являются теперь только въ видѣ веселыхъ игръ воображенія, то почему и не занять имъ нѣсколькихъ досужихъ часовъ своею пріятною для глазъ потѣхой.

Гдѣ сцѣпленіе внѣшнихъ событій рѣшительно преобладаетъ надъ внутреннимъ самоопредѣленіемъ и характеромъ, тамъ піэса становится вѣдь сносною развѣ только сводомъ ея къ счастливому концу; кажется, и Кальдеронъ это чувствовалъ: многія изъ его комедій впадаютъ въ такія серьёзно-перепутанныя затрудненія, что трагическій исходъ былъ бы тутъ повидимому всего ближе, а другія піэсы даже и задуманы у него совершенно трагически, но къ концу принимаютъ между тѣмъ веселый оборотъ. При комично-пародистическомъ аксессуарѣ изъ слугъ и горничныхъ легко получаютъ онѣ какой-то смѣсный, двойственный пошибъ, тогда какъ другія этого рода піэсы могутъ служить истинными образцами серьёзной драмы съ чистой и веселой однакожь развязкою всѣхъ запутавшихъ ее столкновеній. Такова „Жизнь — только сонъ", — поэтическое созданіе, въ которомъ мы вполнѣ и невозмутимо услаждаемся индивидуальностію Кальдерона. Уже первая сцена тотчасъ раскрываетъ передъ нами поэтически-интересное положеніе: чистая дѣвушка, Розаура, заблудившись въ горной пади, случайно попадаетъ на ту самую башню, гдѣ лежитъ одѣтый въ звѣриныя шкуры и скованный молодой королевичъ, Сигизмундъ, скорбя и негодуя за то, что отняли у него свободу. Сторожъ его, Клотальдъ, узнаетъ въ странницѣ свою собственную дочь, которая выѣхала изъ Россіи вслѣдъ за своимъ возлюбленнымъ, ищущимъ теперь руки одной польской принцессы. Но всякъ, кто подойдетъ близко къ башнѣ, долженъ непремѣнно умереть, и вотъ въ Клотальдѣ страшная борьба между чувствомъ родительской любви и долгомъ службы; а король между тѣмъ рѣшился на попытку, выпустить своего заточеннаго сына въ общество людей. При самомъ

рожденіи было ему предсказано, что онъ совершитъ въ теченіе жизни много буйствъ, что даже отцу предстоитъ лежать у ногъ его: оттого онъ и держитъ сына въ такомъ строгомъ затворѣ. Спящаго переносятъ Сигизмунда въ королевскій за̀мокъ, а передъ усыпленіемъ Клотальдъ только что успѣлъ разсказать ему объ одномъ прирученномъ орлѣ; если и между птицами есть такія, которыя даютъ усмирить себя, то это, замѣтилъ Сигизмундъ, нѣсколько утѣшаетъ меня въ моемъ горѣ, потомучто я все-таки вѣдь рабъ только неволею. Когда онъ пробудился среди блеска королевскихъ чертоговъ, дворъ привѣтствовалъ его какъ больного, очнувшагося отъ тяжкаго забытья; но скоро буйная природа освобожденнаго не захотѣла уже терпѣть ни малѣйшихъ прекословій: одного слугу бросилъ онъ прямо въ море, Розаурѣ въ порывѣ страсти чуть не причинилъ насилія, выхватилъ мечъ на самого Клотальда, пока наконецъ не уснулъ въ изнеможеніи и не пробудился попрежнему опять въ башнѣ. Онъ узнаетъ, что все пережитое имъ наканунѣ былъ только сонъ, что впрочемъ и во снѣ лучше было бы уважить, чѣмъ преслѣдовать мечъ наголо вѣрнаго своего дядьку. Сигизмундъ на это говоритъ:

Правда, правда! и готовы
Мы сдержать порывъ страстей,
Гнѣва ярость, нравъ суровый,
Лишь бы сонъ тотъ видѣть снова,
И увидѣть поскорѣй.
Жду его, и не напрасно:
Этотъ міръ вѣдь такъ чудёнъ,
Въ немъ вся жизнь лишь только сонъ,
Человѣкъ же — это ясно —
Грезитъ, будто онъ живетъ,
Будто дѣлаетъ онъ дѣло,
Пока грезы срокъ минетъ.
Царь, увлекшись ею смѣло,
Видитъ самъ себя царемъ:
Онъ владыка, повелитель,
Всѣмъ, всему распорядитель;
А на сколькожь проку въ томъ?
Вдругъ конецъ настанетъ счастью,
Смерть все обратитъ во прахъ;
И когожь приманишь властью,
Если вся она лишь въ снахъ,
Отъ которыхъ смерть насъ будитъ,
За̀готовь внушая страхъ?
Нѣтъ, охотниковъ не будетъ
Долей дорожить такой!
Грезитъ также и богатый,
Клады видитъ предъ собой,
Но, боясь ихъ утраты,
И во снѣ онъ самъ не свой;
Грезитъ, въ свой чередъ, и нищій,
Что безъ крова онъ, безъ пищи.
Грезитъ тотъ, кому везетъ,—
Тяжкая и тутъ забота!—
Грезитъ тотъ, кого охота
Догонять его возьметъ,
Грезитъ тотъ, кто въ накипѣломъ
Сердцѣ злобѣ далъ взрости;—
Словомъ, въ мірѣ этомъ цѣломъ
Человѣка не найдти,
Ктобъ не грезилъ той мечтою,
Для которой онъ живетъ,

Хоть ни кто не признаётъ
Грезою ее пустою.
Та̀къ-вотъ грезится и мнѣ,
Будто я попалъ въ темницу;
А давноль, въ такомъ же снѣ,
Могъ носить хоть багряницу.
Что же жизнь такое?—тѣнь,
Пѣна, дымъ, мечта поэта!
Счастье, вѣрьте,—дребедень.
Если и вся жизнь-то эта—
Сновидѣній рядъ, а онъ—
Только тотъ же опять сонъ!

Но вотъ, молва объ его заточеніи разошлась по всему краю, въ пользу его подымается мятежъ, Розаура приходитъ къ башнѣ, разсказываетъ о своей участи, хочетъ чтобы онъ освободился и принудилъ Астольфа возстановить честь ея; если же самъ онъ вздумаетъ снова къ ней прикоснуться, она съумѣетъ защитить себя мечомъ. Тогда Сигизмунда опять беретъ сомнѣніе, греза ли полно тотъ день, который онъ провелъ въ королевскомъ за́мкѣ, — не на яву ли онъ; но такъ-какъ все для него одѣто туманомъ, „такъ какъ и прекрасное пламя наслажденія обращается въ пепелъ и дымъ „при легкомъ дуновеніи утренняго вѣтерка, то не лучше ли ужь искать вѣч- „наго, той неизмѣнной славы, гдѣ счастіе не пустая греза, плодъ и вѣнецъ „обманчиваго сна?“

Когда, осиленный возстаніемъ, отецъ падаетъ передъ нимъ на колѣна, онъ поднимаетъ его къ своей груди́; преодолѣвая собственную страсть свою, онъ соединяетъ Розауру съ Астольфомъ, а самъ отдаетъ руку принцессѣ Эстрельѣ. Вся піэса наглядно излагаетъ ту мысль, что человѣкъ, стараясь избѣжатьсудьбы или измѣнить ее, только самъ же ее подготовляетъ и ускоряетъ: „выполнить ея волю, значитъ вырвать побѣду у ней изъ рукъ“, и тутъ Кальдеронъ встрѣчается лицомъ къ лицу съ антикомъ; но за тѣмъ,— что̀ напоминаетъ всего больше индійское міросозерцаніе, — весь видимый свѣтъ слыветъ у него за одну лишь грезу, и тотъ, кто дастъ ослѣпить себя чувственнымъ явленіямъ, кто дастъ верхъ надъ собою страсти, тотъ самъ увидитъ себя узникомъ, въ тѣсномъ плѣну; — нравственное самообладаніе, вотъ пробужденье духа, вотъ доказательство, что онъ дѣйствуетъ на яву, вотъ путь, которымъ отъ преходящаго и исчезающаго человѣкъ прямо идетъ къ спасенію, къ вѣчному благу: а этимъ высказана уже вѣдь христіанская истина, и приведенныя нами глубокомысленныя слова Сигизмунда дѣлаютъ драму символомъ этой идеи.

Многія піэсы Кальдерона, такъ-называемыя „плащевыя и шпажныя“, разработываютъ ту тему, какъ при столкновеніи любви, дружбы, вѣрноподданства, честь требуетъ предпочитать друга возлюбленной, вѣрноподданническій долгъ дружбѣ, на что̀ указываютъ уже и самыя заглавія: Государь, Другъ, Жена, или: Любовь, Власть, Честь. Дѣло заходитъ здѣсь такъ далёко, что Альваро, напримѣръ, самъ долженъ предложить своей милой отдаться государю, съ тѣмъ чтобы выручить брата ея изъ бѣды, что Донъ-Феликсъ увозитъ для короля свою собственную любовницу; одинъ изъ его пріятелей, также въ нее влюбленный, отбиваетъ ее у него, но потомъ ввѣряетъ похищенную его охранѣ, а онъ передаетъ ключъ отъ ея комнаты королю, ко-

торый, узнавъ теперь о любви Донъ-Феликса, великодушно ему ее предоставляетъ; но этого мало: ту же самую сцену великодушія долженъ еще повторить и его другъ. Въ другой піэсѣ король, проученный энергіею одной дамы, которую хотѣлъ онъ соблазнить, избираетъ ее себѣ въ супруги. Внѣшность, объективность, преобладаетъ, какъ видите, и здѣсь: уставы чести, чинности, приличія полносильны для мужчинъ, какъ и для женщинъ, субъективное сознаніе какъ-нибудь сдѣлывается съ этими правилами, а не то—вполнѣ имъ покоряется, вмѣсто того чтобъ изъ-за свободы и истины бороться противъ внѣшнихъ, условныхъ правилъ. Отецъ и братъ, напримѣръ, чуть-было не прикололи дѣвушку, у которой въ комнатѣ былъ найденъ мужчина, но они тотчасъ же даютъ свое согласіе, когда тотъ изъявилъ готовность на ней жениться. Повинуясь своей склонности или капризу, она рѣшилась выйдти подъ вуалемъ изъ домашняго затворничества и поискать приключеній въ обществѣ мужчинъ; для отца и брата — главное, сохранить приличіе, соблюсти внѣшность: „что̀ пользы, если кто хорошъ, да не кажется хорошимъ; пусть лучше будетъ наоборотъ.“ Одна или двѣ влюбленныя четы, строгій папенька или братъ, да къ тому еще записной ревнивецъ, вотъ постоянные типы въ кальдероновскихъ комедіяхъ; почти всѣ онѣ могли бы назваться случайною путаницей: неузнаваніе прикрытыхъ вуалемъ или ночною темнотой, дома и покои съ разными входами, повторяются здѣсь все снова и снова. Какъ въ шахматной игрѣ даны фигурныя шашки и заранѣе расчерчены поля доски, вся изобрѣтательность поэта ограничивается только этимъ, тогда какъ геній Лопе рѣялъ всюду и вездѣ; но Кальдеронъ всегда умѣетъ подготовить новые сюрпризы, всегда придумаетъ новый поворотъ, новое сочетаніе обстоятельствъ; онъ переноситъ насъ въ самую среду дѣла, мастеръ тотчасъ же заинтересовать къ нему, и на расчерченномъ, какъ мы сказали, планѣ кавалеры и дамы движутся у него не только что ловко, но и щегольски. Особенно бойка піэса „Дама пугало“, „Шарфъ и цвѣтокъ“ полна поэтическаго аромата, „Бѣлоручки“ не оскорбляетъ потому, что отличается романтической прелестью; по тонкости и граціи всѣхъ превосходнѣе „Гласная тайна“. Мотивъ, что влюбленные стакиваются между собою въ разговорѣ съ посторонними, заранѣе условившись въ тайномъ значеніи словъ и порядкѣ ихъ связи, Кальдеронъ заимствовалъ у Тирсо де-Молины; но онъ мастерски имъ воспользовался, и вся комедія дышетъ благородствомъ, пріятною образованностью и веселящимъ, освобождающимъ душу комизмомъ.

Намъ, напротивъ, прискорбно видѣть, когда внѣшняя, наружная только честь ведетъ у него къ серьёзнымъ столкновеніямъ, и жизнь тратится на шумиху, на одинъ лишь собственно показъ. „Гордый Кастилецъ“ не хочетъ уронить себя во мнѣніи людей даже и малѣйшимъ подозрѣніемъ, что жена не вѣрна ему; онъ готовъ лучше тайно умертвить мнимаго соперника и зажечь свой собственный домъ, чтобы она въ немъ погибла; обѣ жертвы не повинны ни въ чемъ, а губитель не только что выходитъ чистъ передъ своей совѣстью, но еще и удостоенъ похвалы отъ государя. Страсть гораздо сильнѣе, столкновеніе глубже, дѣйствіе и самое изложеніе величавѣе и богаче поэтическою красотой въ „Живописцѣ своего собственнаго позора“. Серафина и Альваро любили другъ друга горячо и искренно; вдругъ приходитъ вѣсть, что онъ погибъ на своемъ кораблѣ отъ морской бури, и совсѣмъ убитая скор-

бью, Серафина, уступая просьбамъ отца, выходитъ безъ любви за Донъ-Хуана. Альваро между тѣмъ спасенъ, и видитъ свою милою женой другого; въ борьбѣ долга съ сердечной наклонностью, объявляетъ она наотрѣзъ, что связана съ мужемъ узами чести. Еще разъ приходитъ къ ней Альваро въ матрозскомъ одѣяніи, но потомъ рѣшается преодолѣть свою страсть и не тревожить болѣе супружескаго спокойствія. Когда же, среди пожара на дачѣ Донъ-Хуана, послѣдній самъ отдаетъ ему, не зная его въ лицо, упавшую въ обморокъ возлюбленную подъ охрану, страсть беретъ-таки свое, онъ относитъ ее на корабль и пускается съ ней въ Италію. Донъ-Хуанъ, переодѣтый живописцемъ, ищетъ тамъ своей жены. Принцъ Урсинскій пожелалъ имѣть портретъ одной красавицы, недавно поселившейся въ домѣ лѣсничаго. Она спитъ у себя въ комнатѣ, когда увидѣлъ ее Донъ-Хуанъ и узналъ въ ней Серафину; но вотъ Альваро готовъ обнять ее, и потрясенный до глубины души, Донъ-Хуанъ, убиваетъ ихъ обоихъ изъ пистолета: любовь превратилась въ страшную ревность, и она вмѣстѣ съ чувствомъ оскорбленной чести, заставила его погубить свое лучшее сокровище.

Не менѣе превосходна и особенно значительна для испанской драмы піэса „Врачъ своей чести". Живость характеристики, психологическое развитіе самаго хода исторіи и вмѣстѣ умѣнье поэтически воспользоваться интересными положеніями подтверждаютъ намъ тотъ фактъ, что здѣсь работали заодно два великіе мастера: на основѣ одной драмы Лопе Кальдеронъ построилъ свою, выработавши геніальный замыселъ съ художественной соразмѣрностью пропорцій. Донья Менсія и инфантъ Энрике нѣжно любили другъ друга; но въ отсутствіе послѣдняго отецъ выдалъ ее за Донъ-Гутьерре. Инфантъ расшибся упавъ вмѣстѣ съ лошадью, и его приносятъ къ Менсіи на дачу; она не въ силахъ утаить своихъ чувствъ къ нему, но долгъ и честь женщины велятъ ей хранить вѣрность къ уважаемому супругу, который для брака съ нею въ свою очередь тоже разстался съ прежнею возлюбленной, Леонорой. Мы стало-быть перенесены здѣсь прямо на волканъ. Леонора жалуется королю, а Донъ-Гутьерре объявляетъ, что онъ видѣлъ какъ почью мужчина спрыгнулъ съ ея балкона, и какъ честь его не терпитъ даже и тѣни подозрѣнія, то онъ вынужденъ былъ отказаться отъ Леоноры. Мужчина этотъ былъ Донъ-Аріасъ, спрятавшій у Леоноры свою милую; онъ вызываетъ Донъ-Гутьерре на поединокъ, и ихъ обоихъ берутъ подъ стражу, такъ-какъ они взялись за мечъ въ присутствіи короля. Инфантъ пользуется этимъ, чтобы посѣтить Менсію. Она съ нетерпѣливымъ безпокойствомъ ждала мужа, и укоряетъ принца за дерзкое его покушеніе; тутъ приближается Гутьерре, и инфантъ спрятался къ ней въ комнату. Она говоритъ мужу:

Инструменты, я слыхала,
Если строй у нихъ одинъ,
Отзываются какъ эхо
На звукъ каждаго изъ нихъ.
На одномъ ты заиграешь,
Другой пѣсню повторитъ;
Это на себѣ узнала
Я въ отсутствіе твое:
Что тебя тамъ такъ язвило,
То терзало здѣсь меня.

Но, чтобъ сохранить приличіе, она, входя къ себѣ въ комнату, вскрикиваетъ какъ бы въ испугѣ: здѣсь мужчина! и при этомъ нарочно роняетъ свѣчу, чтобы дать Энрике возможность удалиться; Гутьерре находитъ только кинжалъ его и заключаетъ мрачными словами:

Честь, съ тобой лицомъ къ лицу,
Будетъ намъ что̀ перемолвить.

Тяжкое подозрѣніями раздумье еще больше охватило его на другой день, когда форму найденнаго кинжала сравниваетъ онъ съ тѣмъ, какой носилъ обыкновенно инфантъ. Вечеромъ возвращается онъ опять на свою дачу и застаетъ Менсію спящею въ саду. Онъ будитъ ее шепотомъ и сначала принимаетъ ласковыя слова ея за доказательства чистой любви, какъ вдругъ слышитъ что, не узнавъ мужа, она величаетъ его Высочествомъ и молитъ не подвергаться больше такой страшной опасности. Овладѣвъ своимъ ужасомъ и гнѣвомъ, онъ потихоньку уходитъ, а потомъ является опять, какъ будто бы толь что сейчасъ пріѣхалъ домой. Супругъ мой, моя слава, мое счастье! привѣтствуетъ его Менсія, а онъ отвѣчаетъ:

Да, холодомъ пахнулъ тотъ вѣтеръ на меня,
Что̀ загасилъ свѣчу въ рукахъ твоихъ дрожащихъ;
Изъ темныхъ, мрачныхъ безднъ повѣялъ онъ.
И не свѣчѣ одной онъ пагубу приноситъ,
Онъ губитъ души: очень можетъ быть,
Что и твоей задулъ онъ жизни искру.

На замѣчаніе, что слова его двусмысленны, дышатъ ревностью, онъ возражаетъ, что приревнуй онъ когда-нибудь въ самомъ дѣлѣ, онъ вырвалъ бы сердце изъ груди невѣрной женщины. Но она уже страшится за свою жизнь; онъ, врачъ своей чести, хочетъ прикрыть срамъ свой землею. Кто такъ высоко̀ ставитъ честь, тому невыносимо уже и одно подозрѣніе. Онъ жалуется королю; самому обратить месть на принца не дозволяетъ долгъ вѣрноподданства. Король, чтобы успокоить его, предлагаетъ ему выслушать его разговоръ съ инфантомъ; но тутъ-то именно принцъ и сознается открыто въ любви къ Менсіи. Король подвергаетъ его изгнанью. Донъ-Гутьерре непремѣнно хочетъ, чтобы ночь покрыла то, что̀ произошло во мракѣ; Менсія должна умереть, но такъ, чтобы осталось неизвѣстно, кто покаралъ ее, Богъ или супругъ. Ему легче было бы, погибни весь свѣтъ въ пламени, и ударъ молніи обрати сердечную скорбь его въ ничто. Неужели онъ долженъ убить ту, которую такъ искренно любитъ, такъ горячо оплакиваетъ? — Опять, чтобъ сохранить приличіе и устранить отъ себя тѣнь, которая могла бы пасть на нее при внезапномъ удаленіи Энрике, она пишетъ къ нему, прося его не уѣзжать; Гутьерре вырываетъ у ней письмо. Не убивай жены цѣломудренной и чистой, взмолилась она мужу. Онъ посылаетъ къ ней духовника, а самъ приводитъ лѣкаря и принуждаетъ его отворить ей жилы; потомъ онъ скажетъ, что ослабѣвшая перевязка причинила его жертвѣ неожиданную смерть, а лѣкаря сбудетъ съ рукъ, чтобы все осталось шито и крыто, и чтобъ на имя его не легло ни малѣйшаго подозрѣнія относительно женниной измѣны. Лѣкарю удается спастись бѣгствомъ, онъ встрѣчается съ королемъ и доноситъ ему

какъ Менсія умерла, торжественно завѣряя въ своей невинности. Донъ-Гутьерре крѣпко стоитъ на томъ, что жена его изошла кровью послѣ кровопусканія. Тогда король велитъ ему предложить руку оскорбленной Леонорѣ. Дальнѣйшій разговоръ выводитъ дѣло его на чистоту. „Честь свою обмылъ я кровью, говоритъ онъ Леонорѣ: хотите вы моей кровавой руки?"—Она не страшна мнѣ; отвѣчаетъ Леонора. „Такъ знай же, объясняетъ онъ, я разъ былъ врачомъ своей чести, и не забуду этого искусства никогда!" Когда я занемогу, вылѣчи и меня цѣною жизни, говоритъ Леонора. — Менсія, боясь что не спасетъ ее признаніе въ истинѣ, что Гутьерре не проститъ ей присутствія даже и отвергнутаго ею инфанта, старается спасти наружную честь, и на этомъ именно трагически погибаетъ; потомучто любовь и бракъ требуютъ прежде всего правды и довѣрія. Но Гутьерре вовсе не потрясенъ до глубины души, не выбитъ изъ жизненной колеи, какъ Отелло: паѳосъ чести требуетъ у него только незапятнанности передъ свѣтомъ, заклятіе наружнаго приличія тяготѣетъ и надъ нимъ, нудитъ его къ кровавому дѣлу, и совѣсть не казнитъ его даже скорбію о томъ, что онъ отнялъ у самого себя лучшее, прекраснѣйшее благо, — нѣтъ, онъ готовъ принести новую еще жертву кумиру внѣшняго приличія, и женоубійство ставится гордецу даже въ почетъ. На нашъ взглядъ, ему слѣдовало бы загубить себя на томъ, что онъ такъ бездушно смѣшалъ внутреннее со внѣшнимъ, принявъ за существо вещи одинъ внѣшній ея видъ; намъ хотѣлось бы пережить вмѣстѣ съ нимъ борьбу противъ стародавняго обычая, пережить душевныя его муки, когда, повинуясь мнѣнію большого свѣта, онъ убиваетъ дорогую, милую жену; намъ хотѣлось бы, чтобъ по крайней смерть ея породила въ немъ сознательное чувство истинной чести, настоящей вѣрности, которое бы и стало для него вмѣстѣ карою и искупленьемъ.

Превосходнѣйшая изъ испанскихъ драмъ въ серьёзномъ родѣ по мòему „Саламейскій алькадъ"; потомучто здѣсь царитъ свободный шекспировскій духъ вмѣсто окоснѣлыхъ идей и безсмысленныхъ фигуръ, такъ часто служащихъ òрганами послѣднимъ. Съ самаго начала вѣетъ на насъ сельскимъ свѣжимъ воздухомъ. Здѣсь честь—святилище души; оттого мужикъ Креспо обладаетъ ею чуть ли не лучше офицера дворянскаго происхожденія, и король властенъ распоряжаться всякимъ на свѣтѣ добромъ, только не душой, принадлежащей Богу. Забавной фигурой является здѣсь рыцарь въ донъ-кихотовскомъ родѣ; только онъ одинъ и говоритъ великосвѣтскими фразами, — рѣчь всѣхъ другихъ быстра, сжата и мѣтка, какъ требуетъ того сущность дѣла. Дочь Креспо отвергла любовныя искательства капитана, и вотъ для водворенія порушеннаго этимъ мира самъ полковникъ поселился въ домѣ ея отца; какъ безподобно сталкиваются между собой крѣпкими головами этотъ старый боевой солдатъ и не менѣе дюжій мужикъ, какъ научаются они цѣнить и уважать другъ друга! Какъ рѣзко врывается вдругъ роковая судьба въ это идиллическое семейное счастіе! Когда солдаты выступили изъ села, капитанъ похищаетъ Изабеллу; отецъ спѣшитъ за ней въ погоню, но его привязываютъ къ дереву, гдѣ дочь вскорѣ его и находитъ: капитанъ нанесъ ей насиліе, братъ ея дрался съ нимъ за это нà смерть. Изабелла, развязавъ отца, молитъ, чтобъ онъ убилъ ее; онъ старается утѣшить несчастную: долгъ велитъ сдавить въ сердцѣ и самое бѣдствіе, съ тѣмъ чтобы преодолѣть его

послѣ. Все это такъ же человѣчно, благородно и беззатѣйливо, какъ и тѣ наставленія, которыя отецъ давалъ сыну, когда тотъ собрался-было идти съ полковникомъ на войну. Креспо узнаетъ по возвращеніи въ село, что онъ выбранъ въ алькады и судьи, а капитана принесли въ деревню раненнаго. Онъ настоятельно проситъ его жениться на Изабеллѣ; она вѣдь и красавица и славная честная душа, онъ отдастъ за ней все добро свое, а самъ будетъ съ сыномъ кормиться одной работой. Гордый своимъ дворянствомъ капитанъ отвѣчаетъ ему только насмѣшками. Тогда онъ велитъ сковать его и вести въ тюрьму. Но вотъ воротился и полковникъ; трижды переговаривается онъ съ Креспо, при чемъ поэтъ съ каждымъ разомъ мастерски усиливаетъ жаръ ихъ бесѣдъ: онъ наконецъ рѣшительно требуетъ выдачи офицера, а мужикъ крѣпко стоитъ на томъ, что онъ судья. Поселяне и солдаты готовы уже вступить въ рукопашную, какъ вдругъ является король. Креспо представляетъ ему всѣ акты процесса, жалобу и судебное рѣшеніе. Приговоръ правиленъ, но арестантъ все-таки долженъ быть выданъ. А рѣшеніе между тѣмъ уже исполнено; въ отворенную дверь тюрьмы видно повѣшенное на балкѣ тѣло злодѣя. По старому обычаю судья самъ приводилъ въ дѣйствіе свой приговоръ. Изабелла идетъ въ монахини. Король утверждаетъ въ должности Креспо,—характеръ настоящаго старо-испанскаго закала. — Загадка относительно всего хода и стиля піэсы вполнѣ разъяснена съ тѣхъ поръ какъ обнародована одноименная драма Лопе; произведеніе это, въ томъ видѣ, въ какомъ сдѣлалось оно достояніемъ всемірной литературы подъ кальдероновымъ именемъ, существенно принадлежитъ первому; и здѣсь Кальдеронъ только переработалъ первоначальный планъ изъ сцены въ сцену со свойственнымъ ему художественнымъ расчетомъ и придалъ этимъ стройную, гармоническую соразмѣрность цѣлому. Идея піэсы—торжество здороваго народнаго смысла и дюжей добросовѣстности надъ фантастическими вычурами и преступной, самомнительной гордостью дворянства и знати; выполненіе вполнѣ отвѣчаетъ содержанію, языкъ сжатъ и полновѣсенъ, размашистъ и однако свѣжъ.

Изъ современниковъ Кальдерона мы назовемъ подражателей его Франсиско де-Лейву и Матосъ-Фрагозо; за тѣмъ—Христоваля де-Монрой, у котораго упадокъ искусства проявляется уже въ смѣшеніи надутой щеголеватости съ натуралистическимъ неряшествомъ; комика Антоніо Мендосу, ставящаго въ средоточіе смѣшную какую-нибудь личность, чтобы освѣтить ее съ разныхъ сторонъ; Кубильіо Арагонскаго, рисующаго съ граціозной наивностью молоденькія женскія фигуры, и наконецъ — историка Солиса, который стремится къ вразумительной ясности и къ свободѣ какъ внутренней, такъ и внѣшней формы. Два поэта, Франсиско де-Рохасъ и Агостинъ Морето-и-Каванья, дали каждый по одному по крайней мѣрѣ произведенію, которыя слывутъ у Испанцевъ въ числѣ превосходнѣйшихъ и доселѣ еще держатся на сценѣ.

Рохасъ долго колебался между преувеличенными странностями замысла съ вычурнымъ притомъ языкомъ и между простой, естественною манерой изложенія, пока научился наконецъ употреблять напыщенную фразеологію только для характеристики модныхъ щелконеровъ. Въ трагедіи онъ любилъ выражать сильную страсть въ ужасающихъ происшествіяхъ; въ ко-

медіяхъ — собиралъ смѣшныя стороны и безразсудства своего времени въ отдѣльныя фигуры, которыя конечно преувеличивалъ до карикатурности, но при этомъ обдавалъ блескомъ остроумныхъ шутокъ. Напомню здѣсь о гордомъ толстосумѣ и о млѣющемъ рыцарѣ въ комедіи „Тутъ творятся глупости“, о комическихъ сюрпризахъ, происходящихъ отъ ошибокъ лицъ, назначившихъ другъ другу тайное свиданіе въ сѣняхъ постоялаго двора, гдѣ они ночуютъ, и прекрасную роль, какую слуга Санчо играетъ, переодѣтый бариномъ, въ комедіи „Честь паче ревности“; его забавныя шутки надъ поединкомъ и честью — у Испанцевъ то же самое, что бесѣды Фальстафа съ самимъ собой на́ полѣ сраженія—у Англичанъ. Лучшее произведеніе поэта—серьёзная драма „Ни кто, опричь моего короля.“ Характеры проведены здѣсь безподобно, ходъ дѣйствія простъ и вмѣстѣ интересенъ, все хорошо овинословлено, жизненная правда дышетъ ароматомъ поэзіи. Какъ мило изображено семейное счастіе героя, не смотря на то что Донъ Гарсія и его жена вовсе не поселяне, и оказываются потомъ принадлежащими къ высшей аристократіи! Король ищетъ честнаго человѣка, а тотъ по знаку, какой даетъ ему глазами министръ, принимаетъ за государя одного придворнаго въ орденской лентѣ; своей дѣльностью и чистосердечіемъ онъ успѣваетъ понравиться королю, а придворный между тѣмъ ухаживаетъ за его прелестной супругой и получаетъ отъ нея лукаво-ироническій нагоняй. Когда же, не смотря на то, придворный все-таки отважился потомъ на ночное посѣщеніе, Донъ-Гарсія бросается на переодѣтаго наглеца, но опускаетъ шпагу, считая его за государя, а противникъ принимаетъ это за должное къ нему уваженіе. Борьба любви, чести, ревности въ душѣ Гарсіи такъ сильна, что онъ велитъ наконецъ женѣ бѣжать, а самъ падаетъ безъ памяти. Ее отводятъ къ королевѣ; его вызываютъ ко двору; онъ хочетъ преклонить колѣно передъ царедворцемъ Мендо, но ему указываютъ тогда настоящаго короля; отчего ты такъ поблѣднѣлъ? спрашиваетъ король. Какой же у дворянина цвѣтъ, когда онъ лишится чести, отвѣчаетъ Гарсія. Онъ указываетъ на Мендо, какъ на обидчика, убиваетъ его на поединкѣ, передаетъ потомъ всю свою исторію и объясняетъ свое недоразумѣнье, заключая тѣмъ, что „ни кто опричь его короля, не думай обидѣть его безнаказанно.“ Онъ находитъ опять вѣрную свою жену и отправляется съ королемъ въ походъ на Мавровъ.

У Морето было больше умѣлости чѣмъ изобрѣтательной фантазіи. Онъ переработывалъ прежнія піэсы на новѣйшій вкусъ, удовлетворяя обыденной потребности; изъ разныхъ удачныхъ сценъ своихъ предшественниковъ подбиралъ онъ мозаически цѣлыя драмы, при чемъ отдѣлывалъ или совершенно портилъ чужой матерьялъ, смотря какъ выпадетъ случай. Онъ оказывался несостоятельнымъ, когда, отнявъ всю романтическую прелесть у такихъ мастерскихъ созданій какъ лопе-де-вегино „Что́ невозможнѣе всего“ или тирсова „Крестьянка изъ Вильекаса“, перелагалъ ихъ на прозу реальности. Онъ тоже любилъ въ комедіи осмѣять дурачество карикатурнымъ его преувеличеніемъ и охотно давалъ главную роль хитрому лукавцу, „Граціозо“. Издатель Морето, Очоа, превозноситъ до небесъ его „Рыцарственнаго судью“, въ которомъ онъ находитъ одинъ только грѣхъ, — безстыдную выкрадку изъ Лопе. Но это не совсѣмъ такъ: обдѣлывая тотъ же самый сюжетъ, онъ удержалъ нѣкоторые изъ прежнихъ мотивовъ, а иное прибавилъ и отъ

себя. Драма Лопе называется „Лучшій судья—король"; вмѣсто великолѣпной крестьянской свадьбы, съ которой помѣщикъ увозитъ новобрачную, передъ нами у Морето благородный васаллъ, у котораго верховникъ его похищаетъ молодую, въ то время какъ прежняя любовница настаиваетъ на законный бракъ съ нимъ самимъ. У Лопе вольные крестьяне сами ведутъ свое дѣло, и король велитъ казнить строптиваго преступника, вошедши къ нему въ домъ переодѣтымъ въ судью; у Морето король вызываетъ его ко двору, напускается на него съ страшными упреками и даже не разъ стучитъ головой его объ стѣну,—что̀ на испанской сценѣ всегда производитъ, говорятъ, удивительный эффектъ; наказанный бьется потомъ на поединкѣ съ переодѣтымъ королемъ, испытываетъ и тутъ пораженіе, и тогда предлагаетъ руку покинутой любовницѣ. Король этотъ у Морето — Донъ Педро, прозванный Грознымъ и Справедливымъ; ему не даетъ покоя призракъ одной изъ загубленныхъ имъ жертвъ; рисунокъ характера становится отъ того богаче, но зато и онъ, и самая драма, значительно теряютъ въ единствѣ; тогда какъ у Лопе дѣйствіе идетъ съ постепенно возрастающей силою сплошь до самаго конца. Напротивъ, я вполнѣ присоединяюсь къ почитателямъ Морето въ похвалахъ его „Доньѣ Діанѣ, или нашла коса на камень", гдѣ совершенно заново и самостоятельно обработалъ онъ тему Лопе — мстить гордячкѣ пренебреженіемъ за пренебреженіе и этимъ ее покорить; чрезвычайно умнымъ выполненіемъ и превосходною обрисовкой характеровъ онъ возвелъ этотъ сюжетъ въ высшую область умственнаго и сердечнаго образованія. Какъ блистательна между прочимъ мысль, что всѣ три любовника принцессы только для вида разсыпаются въ комплиментахъ передъ одной дамою, и Донъ Карлосъ позабываетъ притворную свою холодность, когда Донья Діана становится къ нему дѣйствительно мила; но лишь только она хочетъ восторжествовать надъ нимъ, онъ относитъ пылкость своихъ словъ къ требованіямъ разъигрываемой имъ роли! Какъ психологически вѣрно проведенъ у принцессы постепенный переходъ отъ зарождающагося чувства къ страстной ревности, какъ въ пору и естественно настаетъ развязка! И къ этому еще цвѣтистый, но вовсе не напыщенный блескъ языка! Шакъ ни мало не преувеличиваетъ, говоря: Обиліе мысли и страсти, задушевность и остроуміе, любовныя мечты и своенравные капризы, строгій анализъ человѣческаго сердца и поэтическій размахъ,—все совокупилось въ этой піэсѣ въ одно превосходное цѣлое.

Драматическая литература Испаніи богаче нежели у какого бы то ни было другого народа и представляетъ полнѣйшее выраженіе народности; ея вліяніе на сосѣдніе края, а также и ея внутренняя цѣнность при изумительномъ обиліи произведеній, требовали болѣе обширнаго изложенія и во всемірной исторіи искусства.

Б. Англійская драма.

α) НАРОДНАЯ СЦЕНА. ШЕКСПИРЪ.

Въ Англіи могущество коронныхъ васалловъ само подломило себя въ борьбахъ красной розы съ бѣлою; Генрихъ VII съумѣлъ утвердить державную власть государства внутри, монархія оперлась на среднее сословіе, аристо-

краты поняли требованія вѣка и съ помощію патріотизма и образованія успѣли сохранить за собой долю участія въ правительствѣ. Конечно и тутъ не обошлось безъ абсолютистскихъ стремленій, но всѣ они сокрушались о здоровый народный смыслъ. Открытіе Америки измѣнило всесвѣтное положеніе; берега Средиземнаго Моря были искони главнымъ поприщемъ исторіи; теперь оно передвинулось на западъ: океанійское побережье Европы, британскіе острова, сдѣлались отнынѣ привилегированной мѣстностью, и когда между тѣмъ въ Италіи и въ Испаніи успѣхи народнаго развитія надолго затормозилъ духовный и свѣтскій деспотизмъ, здѣсь сильно и быстро подняла ихъ гражданская и религіозная свобода. Неблаговидно было, правда, введеніе реформаціи, когда, изъ-за пары прекрасныхъ глазъ и изъ-за того чтобъ играть роль папы у себя въ Англіи, Генрихъ VIII разорвалъ стародавнюю связь съ Римомъ, и когда такому гуманисту, какъ Томасъ Моръ, пришлось взойдти на эшафотъ только за то, что онъ не хотѣлъ подражать высочайшему примѣру. Потомъ ревностная католичка Марія безпощадно преслѣдовала протестантизмъ, и зажигаемые ею костры правда послужили ему огнеочистительнымъ испытаніемъ, но зато придали и ту пасмурную важность, ту терпкую строгость нравовъ и то нетерпѣщее ревнительство противъ пышной церковной обстановки и всѣхъ житейскихъ увеселеній вообще, которыя наложили на него печать пуританизма. Тогда прямо изъ заключенія вступила на престолъ Елисавета (въ 1558 г.), и ясный ея духъ даровалъ народу внутренній миръ и законную свободу; это положило основу его всемірному могуществу. Англиканская Церковь вышла какъ-бы полюбовной сдѣлкою между католицизмомъ и женевскими реформаторами; она сохранила стройную организацію епископской іерархіи и привычный народу богослужебный обрядъ, но присоединила къ этому евангельское ученіе и свободу совѣсти. Елисавета не обладала женственной прелестью соперницы своей, Маріи Стюартъ, надъ которой она велѣла исполнить смертный приговоръ, какъ необходимый актъ государственной безопасности; заматерѣвъ въ мужественной красотѣ, она суетно кичилась своимъ сомнительнымъ цѣломудріемъ, и охотно смотрѣла на сочиненное Пилемъ представленіе Суда Париса, оканчивавшееся приговоромъ тому нѐучу пастуху, который дерзнулъ подать яблоко не королевѣ, а Венерѣ. Но личныя свои наклонности подчиняла она долгу правителя, благу народа, и счастливо вела національную борьбу противъ Испаніи; побѣда надъ армадою былъ первымъ шагомъ къ господству Англичанъ на́ морѣ. Могучая радость жизнію овладѣла гражданами при неслыханномъ торжествѣ; они ощутили въ себѣ готовность ко всему дѣльному и великому, и волны этого общаго одушевленія подняли, вынесли двадцатичетырехлѣтняго Шекспира; какъ нѣкогда Эсхилъ, и онъ извѣдалъ тогда собственнымъ опытомъ владычество нравственнаго порядка въ людскомъ мірѣ, и онъ ощутилъ въ себѣ высшее призваніе быть его глашатаетъ и пророкомъ. Народъ богатѣлъ промышленностью и торговлею, наука развернула свои крылья, поэзія дала отъ себя великолѣпный цвѣтъ: не даромъ Англичане славятъ свой золотой вѣкъ въ эрѣ Елисаветы.

Обокъ съ трудомъ средняго сословія, обокъ съ ревностнымъ изслѣдованіемъ природы и разсудочнымъ образованіемъ шло широкою струей полное фантазіи пестрое житье-бытіе веселой старой Англіи. Рыцарство утратило политическое свое значенье, но попрежнему справляло еще свои праздники

въ блестящей одеждѣ, билось на турнирахъ чтобы заслужить спасибо отъ дамъ, соблюдало свои уставы чести и находило удовольствіе въ любовныхъ приключеніяхъ. Народъ потѣшался въ майскіе и троицкіе дни играми, плясомъ, пѣснями, а на масляницѣ — забавнымъ ряженьемъ. Онъ вѣрилъ еще въ фей и эльфовъ, въ вѣдьмъ и привидѣнія, и къ фигурамъ античной миѳологіи примѣшивалъ обряды и образы своей собственной языческой старины. Какъ у Шекспира Оберонъ и Титанія являются на свадьбу къ Тезею и Ипполитѣ, такъ и на (данномъ въ честь Елисаветы) Кенильвортскомъ праздникѣ въ свитѣ за Нептуномъ шла „Дѣва озера", озерница, родъ русалки. Такъ-какъ Елисавета и сама разумѣла полатини и погречески, то знакомство съ древностью стало принадлежностью хорошаго тона, и разсказы изъ исторіи и былинъ Эллады и Рима интересовали уже и нижніе слои общества; если веселая Виндзорка у Шекспира лучше хочетъ обратиться въ гигантку и лежать подъ Пеліономъ нежели сдаться на фальстафовы ухаживанья, то въ глазахъ тогдашней публики это было вовсе не такъ странно, какъ оно кажется намъ теперь. Антикъ сливался тогда съ средневѣковымъ преданьемъ въ цѣлый міръ фантазіи, поэтически оформленный Аріостомъ и Спенсеромъ, тогда какъ съ другой стороны читаемыя не съ меньшей жадностью итальянскія новеллы умѣли извлечь поэтическую прелесть изъ самой дѣйствительности, и тонкою живописью души знакомили человѣка ближе съ его собственнымъ сердцемъ. Такимъ образомъ для драматическаго искусства подготивилась атмосфера самая подходящая; весь народъ обратился по преимуществу къ театру, который въ смыслѣ новаго времени говорилъ уму и сердцу на словахъ, но вмѣстѣ, удовлетворялъ и живой потребности въ наглядномъ созерцаніи, являясь черезъ это какъ не льзя болѣе сподручнымъ искусствомъ для перехода отъ одной міровой эпохи къ другой. А переходъ этотъ совершался вѣдь путемъ серьёзной борьбы между противуположными началами,— борьбы, которая напрягала къ дѣятельности всю народную силу и стало-быть требовала поэзіи самаго дѣла, а не пустыхъ только словъ.

На ряду съ старозавѣтной обработкою библейскихъ разсказовъ и аллегорическихъ нравоучекъ (моралитетовъ), Гейвудъ, потѣшая дворъ Генриха VIII-го, придалъ интермедіямъ болѣе роскошную обстановку и бо́льшую самостоятельность. Обыкновенно затѣвается тутъ какой-нибудь споръ, напримѣръ о томъ, кто счастливѣе, дуракъ или умный, и дѣйствующія лица не только язвятъ при этомъ другъ друга ѣдкими словами, но дѣло иногда доходитъ и до побой. Продавецъ индульгенцій и разносчикъ табаку соперничаютъ здѣсь въ похвальбѣ своему товару съ аптекаремъ, и разсказываютъ каждый по своей части неслыханныя и невиданныя чудеса; или же простакъ-мужъ, котораго жена заодно съ приходскимъ попомъ безсовѣстно надуваютъ и колотятъ, утѣшается по уходѣ ихъ тѣмъ, что все-таки за нимъ осталось подконецъ поле битвы. Къ этому присоединились комедіи, напримѣръ „Ральфъ Ройстеръ Дойстеръ" Никласа Юдалла, или „Спица бабушки Гёрдонъ" Джона Стилля, которыя, хотя еще и безъ интересной завязки, слаживали однакожь между собой цѣлый рядъ комическихъ сценъ, проникнутыхъ живымъ чувствомъ индивидуальности и естественной правды. На народной сценѣ драматизировались сверхъ-того сюжеты изъ древней исторіи, какъ напримѣръ Аппій и Клавдія, въ которые вставляли еще и аллегорическія фигуры на манеръ нравоу-

чекъ. Изъ круга людей съ классическимъ образованіемъ, Саквиль и Нортонъ написали трагедію съ хорами по образцу Сенеки, взявъ для нея сюжетъ изъ древнебританской былинной исторіи,—изложеніе того какъ короли Феррексъ и Поррексъ загубили другъ друга въ братоубійственной борьбѣ. Кровавыя дѣла конечно только передаются въ разсказѣ, да еще разсматриваются или оплакиваются хоромъ; въ характерахъ нѣтъ ни индивидуализовки, ни развитія; но за этимъ произведеніемъ все-таки остается та заслуга, что оно первое поставило цѣль замкнутой въ себѣ художественной формы и съ истинно-геніальной смѣтливостью водворило въ германскую драму пятистопный нерифмованный ямбъ, который съ своимъ порывающимся впередъ ритмомъ такъ же пригоденъ для рѣчи дѣйствія, какъ и триметръ у древнихъ, но который притомъ подвижнѣе и ближе подходитъ къ прозѣ, почему онъ столь же сподрученъ для болѣе измѣнчиваго и реалистическаго характера новой трагедіи, какъ триметръ для возвышеннаго всегда паѳоса и идеальнаго стиля Грековъ. Проза, безъ которой германской драмѣ отнюдь не обойдтись для придачи многоразличнымъ сюжетамъ ея вполнѣ соотвѣтственной одежды, нашла себѣ также художественную выработку по итальянскимъ образцамъ въ лицѣ драматурга Джона Лилли. Онъ старался превзойдти утонченно-изящный слогъ римскихъ классиковъ и нарочно написалъ новеллистическую піэску „Примѣрно-образованный (Юфьюзъ)“ или „Анатомія остроты“, въ которой далъ и наставленіе и образецъ той щегольской разговорной рѣчи, которая безпрестанно прибѣгаетъ къ тщательно заостреннымъ и выточеннымъ противоположностямъ, къ замысловатымъ оборотамъ, ученымъ намекамъ на то и сё, и къ изысканнымъ сравненіямъ, — той рѣчи, которая стала великосвѣтской модою въ позднѣйшую пору Возрожденья и, какъ мы прежде видѣли, достигла своей высоты въ Марини и Гонгорѣ. Подобно Эдвардсу, и Лилли въ своихъ писанныхъ для двора комедіяхъ обработывалъ античные сюжеты, но внося въ нихъ указанія на современность. Композиція и дѣйствіе у него слабы, комизмъ лежитъ не въ содержаніи цѣлаго, а только въ смѣшныхъ частностяхъ и одиночныхъ остротахъ. Рядомъ съ этимъ щеголевато-изящнымъ поэтомъ, Ветстонъ работалъ по образцамъ Плавта и Теренція, и вотъ что онъ говоритъ о современномъ ему народномъ театрѣ: „Англичанинъ поступаетъ въ „своихъ піэсахъ самымъ безцеремоннымъ образомъ: вопервыхъ онъ основываетъ свое произведеніе на чистыхъ невозможностяхъ, потомъ въ теченіе какихъ-нибудь трехъ часовъ обѣгаетъ чуть не цѣлый міръ, женится, „родитъ дѣтей, выращиваетъ ихъ до зрѣлаго возраста, пускаетъ на завоеваніе цѣлыхъ царствъ, на побіеніе разныхъ чудищъ, и для этого призываетъ „съ неба боговъ и демоновъ изъ преисподней. Даже и фундаментъ не такъ „еще плохъ, какъ возводимая на немъ безрядно и произвольно постройка. Авторамъ все равно, лишь бы хохоталъ народъ, смѣется ли онъ даже надъ ихъ „собственной глупостью; для того чтобы возбудить веселье, готовы они дать „какого нибудь клóуна въ сотоварищи королю, дозволяютъ шутамъ вмѣшиваться въ самыя серьёзныя совѣщанія, и притомъ всѣ дѣйствующія лица „говорятъ у нихъ однимъ языкомъ, тогда какъ щегольская рѣчь такъ же „мало пристала иному оборвышу, какъ соловьиный голосъ воронѣ.“ На ряду съ этимъ Филиппъ Сидней совѣтуетъ блюсти аристотелевскія правила и порицаетъ смѣсь трагическаго съ комическимъ, перенос итальянскихъ и

испанскихъ піэсъ на лондонскую сцену. Немногое, что́ дошло до насъ изъ огромной массы того времени (съ 1570-го по 1585-й годъ) конечно свидѣтельствуетъ, что поэтамъ было тогда вовсе не до древнихъ правилъ, и что подобно Лопе въ Испаніи они отыскали новую художественную форму, примѣняясь больше ко вкусу народному. Имъ надлежало быть понятными своей публикѣ и для того выбирать сюжеты, возбуждающіе общій интересъ; имъ надлежало неотступно проводить дѣйствіе въ цѣломъ его ходѣ, постепенно усиливать чувства до страстей и захватывать, потрясать зрителей разительными вспышками слова и дѣла. Для естественнаго идеала Эллиновъ довольно было одной пластической группы, довольно было немногихъ типичныхъ характеровъ съ простымъ величіемъ въ языкѣ и въ осанкѣ; но сердечный идеалъ новаго времени требовалъ бо́льшаго богатства индивидуальныхъ обликовъ и чувствъ, требовалъ вывода событія изъ настроеній и особенныхъ свойствъ дѣйствующихъ личностей, которыя сами должны уготовить судьбу свою. Внѣшнее единство времени должно было уступить внутреннему, то-есть непрерывному развитію всѣхъ элементовъ, начиная съ перваго впечатлѣнія, съ первой въ піэсѣ душевной борьбы, до рѣшительнаго замысла на дѣло, до совершеннаго его выполненія и до роковаго или благополучнаго исхода, смотря по тому, чего оно заслуживаетъ. Теперь заботились уже не о внѣшнемъ единствѣ мѣста, а напротивъ о томъ, какъ при неизбѣжномъ мѣстоизмѣненіи лучше онагладить всѣ противоборствующія или единодѣйственныя съ разныхъ точекъ силы, и сохранить при этомъ только единство мірового положенія, общую атмосферу образованія и нравственнаго быта. Вмѣсто простого, несложнаго дѣйствія приходилось свести къ одной общей точкѣ или фокусу множество разныхъ стремленій и событій, связывая ихъ между собой одною господствующей основной мыслію. Вотъ трудная задача, которую правда впервые разрѣшилъ Шекспиръ, но къ которой вообще порывалась народная драма. Ульрици не расходится съ нами въ этомъ отношеніи: „У христіанства, говоритъ онъ, нѣтъ ровно ни какой миѳологіи; по христіанскому міровоззрѣнію божественное не противустоитъ уже объективно чувственно-человѣческому, а потому и не можетъ непосредственно проявляться личной „дѣятельностью. У бо́льшей части новыхъ народовъ нѣтъ и богатырскихъ былинъ, или по крайней мѣрѣ онѣ исчезли у нихъ изъ памяти. Оттого у „англійскихъ драматиковъ не было подъ руками тѣхъ миѳическихъ боговъ и „героевъ античной древности, которые представляютъ собой общечеловѣческое начало. Они по необходимости должны были держаться дѣйствительной жизни, исторіи настоящаго и прошлаго, и стремиться къ тому чтобы „сдѣлать драму возвышенно-поэтическимъ ихъ отраженіемъ. Если созданія „ихъ должны были получить всемірное значенье, если общечеловѣческое должно было проявиться здѣсь и въ лицахъ и въ самомъ дѣйствіи, то этого можно было достичь только такого рода изложеніемъ, гдѣ единое и тожественное во всемъ повторялось бы въ возможно-бо́льшемъ обиліи фигуръ, поступковъ и событій, и тѣмъ самымъ оказывало бы свою всеобщую полносильность. Этому требованію поэты мимовольно подчинялись вездѣ, гдѣ „искусство возникало изъ почвы христіански-народнаго образованія, не встрѣчая себѣ помѣхъ со стороны; и вотъ почему, тогда какъ античная драма, исходя отъ крайней лирической простоты, разросталась потомъ болѣе и болѣе

„числомъ актёровъ, массою сюжета и запутанностью дѣйствія, новая драма „шла въ совершенно противоположномъ направленіи: это видно уже изъ „объемистаго содержанія старинныхъ мистерій; трудно художнически уря-„дить такія массы и округлить ихъ; а потому чтожь мудренаго, если это не „удавалось старшимъ англійскимъ драматургамъ, если изъ цѣлой бездны со-„бытій многое оставалось у нихъ неовинословленнымъ, многое снизывалось „въ прямой линіи на чисто-эпическій образецъ, и событія только соверша-„лись, а не вытекали изъ характеровъ и положенія вещей. Поэзія еще по-„добилась тогда роскошной, чрезмѣрно плодоносной почвѣ; это былъ хаосъ „элементовъ въ полномъ еще броженіи. Растенія пробивались вездѣ кучами „какъ сорныя травы; облики были грубы и не сдержанны, какъ чудовищныя „первобытныя созданія безурядной производительности. Но, говоря вообще, эта „роскошь природной силы духа, этотъ порывъ, это исканіе и неудержное „стремленье первой наступившей весны, именно и радуетъ всякаго умна-„го наблюдателя и освѣжаетъ питомца замирающей цивилизаціи. И созданія „самого Шекспира часто еще напоминаютъ темную фантастическую глушь „нетронутаго, первобытнаго лѣса, свободную, расточительную, непочатую „еще почву, въ которой послѣдними своими мочками коренятся и они.“

Устройство англійской сцены было очень просто, какъ и въ Испаніи. Театры были деревянные, при чемъ часто только сцена и галереи накрывались, а партеръ оставался непокрытъ; оттого играли на нихъ только днемъ и лѣтомъ; дома, назначенные для зимнихъ и вечернихъ представленій, нарочно уже накрывались сплошь. Сцена обита была ковромъ; доска съ именемъ города или страны указывала мѣсто дѣйствія; свѣтлоголубыя или темныя гардины на потолкѣ обозначали денное или ночное время. Столъ съ парой стульевъ могли означать судейскую камеру или все равно шинокъ, смотря по тому, что́ было на столѣ, — чернильница съ перомъ, или кружка съ нѣсколькими рюмками. Въ глубинѣ сцены, посереди, возвышались двѣ, три ступеньки, а на нихъ стояли двѣ колонны, надъ которыми былъ устроенъ балконъ. Пространство между колоннами обыкновенно занавѣшивалось; но когда занавѣсъ подымали, то открывался видъ во внутренній покой, напримѣръ въ тотъ, гдѣ Дунканъ пируетъ у Макбета, или въ тотъ, гдѣ спитъ Десдемона и гдѣ Отелло задушаетъ ее; тамъ же Гамлетъ велитъ представлять на сценѣ театръ. На балконъ вели съ обѣихъ сторонъ лѣстницы. Оттуда говорили граждане осажденнаго города, оттуда же и Юлія бесѣдовала съ Ромео. Маскарадныя представленія при дворѣ ввели мало по малу и въ Англіи блестящія декораціи и хитрыя сценическія приспособленья. Въ народномъ театрѣ кавалеры сидѣли съ обѣихъ сторонъ на авансценѣ; люди позначительнѣй занимали ложи, окружавшія партеръ; надъ ними въ галереѣ и внизу въ партерѣ сидѣлъ и стоялъ народъ. До начала представленія пили пиво, курили табакъ, ѣли яблоки, грызли орѣхи и перекидывались скорлупой. Въ театръ являлись отвести душу, заранѣе уже въ поэтическомъ настроеніи, актеры стояли въ близкомъ, отрадномъ общеніи съ публикой, и не одинъ только шутъ имѣлъ право вставлять отъ себя остроумныя выходки или потѣшаться надъ зрителями, которыхъ въ заключеніе онъ забавлялъ еще пѣснями и пляской.

Теперь народный театръ предстояло художественно выработать для образованныхъ. Задачу эту взяли на себя научно-свѣдущіе люди и подготови-

ли понемногу то, что завершилъ Шекспиръ. Томасъ Киддъ въ своихъ трагедіяхъ о Солиманѣ и Персидѣ, или о Джеронимо, конечно не умѣлъ еще совладать съ преизбыткомъ дѣйствія, а элементъ умѣряющаго размышленія переносилъ просто въ междудѣйствія, гдѣ символическія фигуры Любви, Счастія, Смерти бесѣдовали у него между собой о выведенныхъ передъ тѣмъ происшествіяхъ. Такъ-называемая „Испанская трагедія" долго держалась на здѣшней сценѣ; ее открывали Духъ убитаго и Месть, оставаясь потомъ нѣмыми зрителями до тѣхъ поръ, пока къ концу напряженнаго дѣйствія, быстро движущагося черезъ цѣлый рядъ потрясеній, они не уходили вполнѣ удовлетворенные. Томасъ Лоджъ въ своемъ Маріи и Суллѣ попытался путемъ трагическаго очищенія подняться выше гнусныхъ ужасовъ междоусобной войны. Въ лицѣ Марія противопоставилъ онъ геніально-злому Суллѣ великодушно-дикаго героя; одержавъ побѣду, Марій преодолѣваетъ самъ себя и выдаетъ врагу захваченныхъ въ плѣнъ жену его и дочь; семь орловъ кружатъ у него надъ головою, возвѣщая волю боговъ, положившихъ отозвать его на небо. А Сулла, избавясь теперь отъ противника, обязанъ смерти его тѣмъ, что именно на верху счастья пришелъ къ сознанію его бренности; онъ отрекается отъ господства и умираетъ, произнося высокія слова утѣшенія своимъ. Конечно, заключеніе это не вполнѣ опосредствовано или оправдано; однако все же тутъ видно намѣреніе искупить вину и примирить ее съ вышнею силой. Джоржъ Пиль любитъ быстро и бойко провести передъ зрителемъ событія отечественной исторіи по хроникамъ и балладамъ, наполнить сцену шумомъ битвъ и нѣсколькими смѣлыми эффектами указать на руководящую исторіей десницу: такъ королева Элинора призываетъ землю поглотить ее, если она ложно поклянется, и среди грома и молніи она мгновенно проваливается и потомъ извергается бездною въ другомъ мѣстѣ. Въ „Давидѣ и Вирсавіи" поэтъ представляетъ намъ, какъ царь, черезъ свою прелюбодѣйную связь, не только сдѣлался убійцею Уріи, но и претерпѣлъ кару за вину свою въ полномъ разстройствѣ своей собственной семьи, благодаря срамному поступку Аммона съ родной сестрою и отпаденію Авессалома, котораго онъ такъ любилъ. Полныя блеска и жара любовныя сцены этой піэсы пріобрѣтаютъ даже какой-то восточный ароматъ, напоминая мѣстами Пѣсню пѣсней.

Драмы Роберта Грина и Кристофа Марло стоятъ уже выше такихъ попытокъ, для которыхъ онѣ впрочемъ служили отчасти образцомъ. Писателей этихъ можно сравнить съ „бурными передовиками" гётевской юности; подобно послѣднимъ, и они не достигли высшей вершины искусства главнѣйше потому, что силой самообладанія не съумѣли внести мѣры и ясности въ собственную натуру; высшая грація полнаго изящества вытекаетъ только изъ безпримѣсной радости души, пробившейся сквозь омутъ страстей и сутолоку міра на свѣтъ добра и истины. Но Гринъ постоянно колебался между затишьемъ научныхъ занятій или семейнымъ счастіемъ въ деревнѣ и между безпутными похожденіями въ разъѣздахъ за границей и въ столичной жизни, между бѣдностью и роскошью, между сладострастіемъ и мучительнымъ раскаяніемъ, между рьяной заносчивостью и презрѣніемъ къ самому себѣ. Не знавшая ни какихъ границъ, дикая можно-сказать странность увлекла Марло изъ университета въ труппу актеровъ; вольнодумный въ мысляхъ и своевольный до крайности, бросаемый туда и сюда бурею порывовъ и вожделѣній, палъ онъ нат-

кнувшись на собственный мечъ въ бою съ однимъ соперникомъ. Такимъ образомъ оба умерли рано (въ 1592 и 1593-мъ годахъ), тогда какъ нѣсколько младшій современникъ ихъ, Шекспиръ, и пережилъ и переросъ ихъ.

По произведеніямъ Грина вездѣ разлито единство поэтическаго настроенія, которое уже Тикъ приравнивалъ золотому фону старинныхъ картинъ; но композиція у него рыхла, фигуры только стоятъ другъ возлѣ друга, событія только слѣдуютъ одно за другимъ, не обусловливаясь между собой взаимно; а когда онъ соединитъ вмѣстѣ нѣсколько событій, то сцены ихъ и чередуются у него попеременно врознь, только очень слабо связанныя одна съ другой и не одушевленныя ни какою общей мыслью. Въ характерахъ больше живости и колорита, нежели твердой обрисовки и внутренней полноты. Гринъ болѣе наклоненъ къ нѣжному, легко доступному и нравящемуся, нежели къ могучему и полному аффекта; языкъ его очень милъ и течетъ ясной всегда струею, но въ немъ нѣтъ акцентовъ сильной страстности. Сочинитель многихъ разсужденій, сатирическихъ памфлетовъ и новеллъ, онъ даетъ намъ въ драмѣ искусно діалогизованную поэтическую повѣсть; у него вездѣ преобладаетъ эпическій элементъ.

Для серьёзности исторіи у Грина не достаетъ ни политическаго, ни философскаго смысла; она въ его рукахъ становится романомъ, какъ ясно доказываетъ его Іаковъ IV, король Шотландскій, или она служитъ ему только поводомъ для фантастическихъ вымысловъ, когда напримѣръ похожденія Альфонса Аррагонскаго переносятся у него на сцену самой Венерою въ сопровожденіи музъ, которыя и украшаютъ ихъ въ междудѣйствіяхъ своими разсказами, а потомъ среди пыла битвъ и упоеній геройской отваги благосклонность богини любви является счастливящею, торжествующею и награждающею мощью. Ему гораздо привольнѣе свободно создать драму изъ аріостова Неистоваго Орланда. Орландъ пріобрѣлъ сердце и руку Анджелики; отвергнутый ею Сакрипантъ замышляетъ имъ пагубу; слуга его вырѣзываетъ на корѣ деревъ ея имя и медорово и разсказываетъ переодѣвшись пастухомъ, какіе сладкіе часы проводила она тамъ съ Медоромъ. Орландъ приходитъ въ бѣшенство и выражаетъ его итальянскими стихами пополамъ съ англійскими, вырываетъ у жеца ногу, принимаетъ ее за палицу, а себя за Геркулеса и идетъ противъ Медора и Анджелики, которая просто въ стчаяніи отъ помѣшательства своего любимаго супруга. Но вотъ благодѣтельная волшебница Мелисса даетъ ему чудеснаго питья, отъ котораго сначала возбуждаются у него грезы будущей его славы, а потомъ онъ совершенно образумливается. Онъ узнаетъ, что ни чѣмъ не повинная Анджелика скитается по свѣту въ тоскѣ и горѣ; отыскивая ея, встрѣтился онъ съ Сакрипантомъ и одолѣлъ его въ смертномъ бою. Анджелика между тѣмъ попалась въ плѣнъ и обречена сожженію; ни кѣмъ не узнанный защищаетъ ее Орландъ, и бьется съ такой силою, что Ожье невольно восклицаетъ: Это долженъ быть Орландъ, или самъ чортъ! Анджелика спасена, и отецъ ея, Марсилій, назначаетъ ее съ супругомъ наслѣдниками своей державы.

Вполнѣ наслаждаемся мы индивидуальностью Грина тамъ, гдѣ онъ драматизуетъ англійскія народныя былины и баллады. Такъ между прочимъ въ „Братѣ Бàконѣ", средневѣковомъ философѣ природы, котораго народная

молвь превратила въ колдуна. Піэса начинается любовью принца Эдуарда къ Маргаритѣ, милой дочери фрезингфельдскаго лѣсничаго; за нею долженъ ухаживать для него пріятель его, Лѐзи, тогда какъ онъ съ своей стороны прибѣгаетъ къ помощи колдуна Бàкона. Но сердце самого Лѐзи не устояло противъ ея красоты, когда она встрѣтила его ласково и подарила благосклонностью, и въ противоположность испанскимъ рыцарямъ, онъ скоро рѣшился во всемъ прочемъ служить вѣрно своему другу и господину, но тутъ предоставить природѣ ея права. Въ волшебномъ зеркалѣ Бàкона принцъ видитъ, какъ близкая ему чета счастлива своей любовью; но когда патеръ собирается ихъ тотчасъ же повѣнчать, колдунъ внезапно его уводитъ, и любовники стоятъ изумленные и озадаченные, пока не подоспѣлъ на это принцъ; онъ преодолѣваетъ и свой гнѣвъ и сильную свою склонность, когда благородная дѣвушка откровенно признается ему что ни что не разлучитъ ее съ Лѐзи и что никогда не быть ей царскою любовницей. Все это человѣчески истинно и выполнено съ поэтическою граціей. Зато принцъ скоро и вознагражденъ: въ Англію пріѣзжаетъ Кастильскій король съ сестрою Элеонорой, и Эдуардъ женится на ней. Нѣмецкій ученый и чернокнижникъ, котораго они привезли съ собой, правда долженъ уступить Бàкону и въ диспутѣ и въ колдовствѣ; однакожь и послѣднему не удается главный его планъ, пропущенный авторомъ черезъ всю піэсу,—смастерить такую мѣдную голову, которая проговорила бы хоть не надолго, разрѣшила ему загадки всѣхъ вещей и обвела бы Англію мѣдною стѣной отъ всѣхъ непріятельскихъ набѣговъ. Много дней и ночей провелъ онъ совсѣмъ безъ сна, какъ вдругъ въ самую рѣшительную минуту сонъ какъ нарочно одолѣлъ его. Тутъ-то и заговорила мѣдная голова: Время, время! Веселый подручникъ Бàкона болтаетъ на это всякій вздоръ, отпуская шуточки, пока среди грома и молніи голова не проваливается со словами: Время было, да прошло! Пробудившись, чародѣй обратился съ тѣхъ поръ къ благочестію. Приближается поѣздъ обѣихъ свадебъ, и Бàконъ предвѣщаетъ юной царственной четѣ счастливую будущность, для которой мѣдной стѣны будетъ вовсе не нужно, и указываетъ при этомъ на Елисавету и благополучный ея вѣкъ.

Еще свѣжѣе и забавнѣе комедія о Джорджѣ Гринѣ, веселомъ полевомъ стрѣлкѣ въ Векфильдѣ, и о Робинъ-Гудѣ, героѣ англійскихъ народныхъ пѣсенъ. Первый мужествомъ и хитростью избавляетъ графство Кендаль отъ набѣга Шотландцевъ. Слава его отъ того такъ разрослась, подвиги его такъ громко воспѣвались, что возлюбленная самого Робинъ-Гуда соглашалась выслушать его только тогда, когда онъ одолѣетъ Грина. Попытавъ силъ своихъ, они становятся друзьями и идутъ вмѣстѣ къ Брадфорду, городу развеселыхъ башмачниковъ, которые не позволяютъ ни одному чужаку поднять на плечо посохъ. Одинъ захожій странникъ, — не кто иной какъ самъ король, которому захотѣлось познакомиться съ удалымъ стрѣлкомъ, Грином, — также вынужденъ тащить посохъ за собой, пока не подошли къ нему на помощь два пріятеля, не ободрили его нарушить произвольный брадфордскій уставъ и не отколотили на славу башмачниковъ, которые наконецъ догадались, что кромѣ Джорджа и Робина не кому такъ больно бить. Тогда и король открываетъ, кто онъ. Гринъ властенъ просить у него любой милости; тотъ требуетъ чтобы король замолвилъ въ его пользу слово у одного гордаго му-

жика, который ни какъ не хочетъ выдать за него пригожую свою дочку, и чтобы сверхъ-того король Шотландскій взялъ на свое попеченіе всѣхъ тѣхъ, кого онъ овдовилъ и осиротилъ своимъ вторженіемъ. Когда же король задумалъ еще возвести его въ дворянство, онъ возражаетъ:

> Ахъ, дай мнѣ жить и кончить жизнь свободнымъ селяниномъ!
> Отецъ мой былъ мужикъ простой, мужикъ мнѣ будетъ сыномъ:
> Вѣдь славы больше въ томъ, когда нашъ братъ, простолюдинъ,
> Окажется крупнѣй въ дѣлахъ, чѣмъ знатный господинъ.

У Марло человѣческая субъективность—въ средоточіи всего, ея страстные порывы рушатъ преграду всякой объективности, то-есть не только данныхъ обстоятельствъ, но и всего обычнаго міропорядка, для того чтобы проложить себѣ желанный путь; этимъ человѣкъ, разумѣется, доходитъ до чудовищностей и самъ себя губитъ; а такъ какъ у него нѣтъ нравственнаго самообладанія, то и это совершается по большей части безъ искупительно-примиряющаго и возвышающаго трагизма; въ слѣпой борьбѣ первобытныхъ своихъ стихій, своихъ дикихъ вожделѣній, герой или изводитъ самъ себя или сокрушается о томъ жалкомъ мірѣ, которому нѣтъ отъ него пощады, ни покоя. И если выраженіе бродящихъ и пѣнистыхъ страстей, если ужасающіе звуки взрыва ихъ въ живомъ словѣ, если черезчуръ размашистый паоосъ, который безъ нѣжности и граціи такъ легко переходитъ въ бомбастъ,—если все это назвать лиризмомъ, то мы конечно можемъ сказать вслѣдъ за Ульрици, что индивидуальное *я* съ его позывами и стремленьями оттѣсняетъ у Марло на задній планъ и почти совершенно заслоняетъ всю эпическую сторону жизни,—прошлое, какъ носителя настоящаго, вліяніе внѣшнихъ условій на образованіе и жизненный ходъ дѣйствующихъ лицъ, значеніе того твердо-установленнаго міропорядка, въ которомъ даны мѣра и законъ всякому человѣческому хотѣнію и дѣйствію. Марло былъ рожденъ для великаго, и въ немъ самомъ и въ его созданіяхъ виденъ какой-то бурный, титаническій элементъ, его манитъ только необыкновенное; но на ряду съ обыкновеннымъ пренебрегаетъ онъ также и всякую разсудительную мотивировку, обуздывающій голосъ совѣсти, всякую сдержку обдуманной мысли, а потому и накопленію всѣхъ насилій и злодѣйствъ онъ можетъ противупоставить одни только страхи уничтоженія, при чемъ трагическая гибель отнюдь не просвѣтляется у него ни внутреннимъ очищеніемъ героя, ни облагороживающимъ развитіемъ обстоятельствъ дѣла вообще. Но есть нѣчто увлекательное въ безоглядно-быстромъ ходѣ дѣйствія, обрисовка характеровъ широкими штрихами въ стилѣ фрескъ, яркія ихъ краски, рѣзкая противоположность свѣта и тѣней, — все производитъ мощное впечатлѣніе, и какъ онъ вездѣ стремится къ величавому, громадному, то этому же служитъ у него и полнозвучный языкъ, всегда умѣющій найдти для бури и разгара страстей самое мѣткое выраженіе и всегда неудержимо прущій впередъ заодно и вмѣстѣ съ дѣйствіемъ, такъ что на ряду съ простой или изящной прозой обиходнаго разговора Марло побѣдоносно утвердилъ возвышенную драматическую дикцію и главнаго носителя ея, бѣлый стихъ.

Тамерланъ, котораго онъ написалъ двадцатидвухлѣтнимъ юношей, былъ одною изъ первыхъ вспышекъ генія и составилъ эпоху для англійской на-

родной сцены. Монгольскій пастухъ чувствуетъ, что онъ бичъ божій, посланный двигать и карать міръ, и вторгается съ своею ордой въ Персію; ему попадаетъ въ руки египетская царевна Зенократа, и дотого очаровываетъ его своей красотой, что онъ хочетъ взять ее себѣ въ жены; но она отвергаетъ человѣка низкаго происхожденія; она только тогда раздѣлитъ съ нимъ престолъ и ложе, когда онъ покоритъ себѣ всю Азію. Онъ проникаетъ въ глубь персидскихъ владѣній, и братъ туземнаго царя, Козроя, съ удивленіемъ становится на сторону завоевателя:

Когда наморщится высокое чело,
Въ морщинѣ каждой—гробъ народа;
А сгладится,—и ясною струей
Привѣта жизни засіяетъ.

Тамерланъ встрѣчается съ царемъ; тотъ готовъ уступить ему свою корону, а онъ отвѣчаетъ:

Я отыщу тебя средь войскъ твоихъ несмѣтныхъ,
И тамъ вѣнецъ съ главы торжественно сорву:
Ты слишкомъ слабъ со мной сразиться въ одиночку.

Козрой хочетъ сдѣлать Тамерлана намѣстникомъ; но тотъ побѣждаетъ его, и самъ надѣваетъ себѣ на голову царскій вѣнецъ:

Природа учитъ насъ все къ высшему стремиться,
Да и могучій духъ, способный постигать
Строй міозданія, планетъ теченье мѣрить,
Все жаждущій познаніемъ обнять,
Неутомимый, какъ движенье сферъ небесныхъ,
Онъ распаляетъ насъ желанія огнемъ,
Сорвать зрѣлѣйшій плодъ всего людского быта,
И высшей на землѣ достигнуть череды,
Добыть вѣнецъ себѣ, въ которомъ все другое,
Все прочее уже вполнѣ заключено!

Въ третьемъ актѣ на Тамерлана двинулъ Баязидъ съ союзниками; владыки, встрѣтясь передъ битвой, обмѣниваются вызывающими рѣчами; жена Баязида и Зенократа, чье сердце пріобрѣлъ уже Тамерланъ, остаются на сценѣ, сидя въ тронныхъ креслахъ и перекоряясь между собою, а трубы между тѣмъ звенятъ, войска бьются, Баязидъ наконецъ бѣжитъ и настигнутый сдается въ плѣнъ Тамерлану. Въ четвертомъ актѣ подступаетъ египетскій султанъ, чтобы освободить дочь свою, Зенократу, и съ презрѣніемъ отвергаетъ тамерлановы мирныя предложенія, считая ихъ признакомъ боязни. Тамерланъ вынужденъ идти съ нимъ на бой, это чувствуетъ и Зенократа, которой слезы конечно склонили бы Тамерлана къ кротости, не будь онъ посланъ выполнить призваніе героя и бича божія.

Чей взоръ передъ красой почтительно не млѣетъ,
Чье сердце страстію любовной не горитъ,
Тотъ ни на что великое не годенъ.
Но тамъ, гдѣ долгъ и страсть заспорятъ межъ собой,
И долгъ не побѣдитъ,—тамъ стало-быть владыка
Слабѣйшимъ выйдетъ; я жь хочу владыкой быть!

Баязида возятъ за Тамерланомъ въ желѣзной клѣткѣ, и онъ долженъ служить ему подножной скамейкою; онъ разможжилъ себѣ голову о желѣзныя прутья, жена умерла вслѣдъ за нимъ съ тоски. Зенократа находитъ ее мертвою и, сильно потрясенная быстротечностью земного величія, ненадежностью земныхъ благъ, она то негодуетъ на Тамерлана, то опять очаровывается могучимъ его характеромъ. Вотъ уже запылала битва, въ которой сразились ея отецъ и ея возлюбленный: за кого молить ей о побѣдѣ? Пусть одолѣетъ Тамерланъ и пощадитъ отца ея! Царь Аравійскій, прежній женихъ Зенократы, умираетъ у ея ногъ израненный. Тамерланъ приводитъ взятаго въ плѣнъ отца, надѣваетъ ей на голову его корону и объявляетъ Зенократу своей супругою. Онъ, властитель, долженъ былъ покорить и наказать, она съ своей стороны вольна прощать и миловать. Зенократа возвращаетъ отцу египетскую корону и торжествуетъ бракъ свой съ Тамерланомъ.—При множествѣ несообразностей и безвкусицъ, здѣсь неоспоримо есть что-то истинно-великое въ цѣломъ и немало притомъ удачнаго въ отдѣльныхъ чертахъ. Отнюдь не въ ущербъ ея своеобразности, народная сцена поднялась этимъ на высшій уровень, и тутъ открылся путь для дальнѣйшихъ ея улучшеній. Піэса эта такъ понравилась, что Марло рѣшился написать къ ней вторую часть. Здѣсь главное дѣло въ томъ, что смерть Зенократы и неразлучная съ ней скорбь любви заморила въ сердцѣ Тамерлана всѣ человѣчныя движенія и побудила его къ новымъ страшно-опустошительнымъ походамъ; наконецъ въ яростномъ негодованіи на судьбу онъ зажигаетъ храмъ съ бюстомъ Могаммеда и отступается отъ своей религіи; тогда поражаетъ его самого рука невидимаго божества, и онъ падаетъ мертвый.

Тамерланъ хотѣлъ покорить міръ оружіемъ, а Фаустъ у Марло порывается достигнуть той же цѣли силою ума, искусствомъ и наукой, наконецъ магіей, не признавая надъ собой ни какого закона, ни какого высшаго могущества; онъ ставитъ на это свою душу и погибаетъ, такъ-какъ нравственный міропорядокъ все-таки разумѣется долженъ одержать верхъ. Начало и конецъ трагедіи достойны сюжета. Фаустъ вполнѣ овладѣлъ школьной ученостью, но она его не удовлетворяетъ; одна только магія очаровала его, онъ хочетъ царить въ ея области, которая не знаетъ иныхъ предѣловъ кромѣ невѣдомыхъ еще границъ человѣческаго ума. Хорошій волшебникъ тотъ же полубогъ; вотъ хоть такой-то божественности желалось бы ему достигнуть. Для этого призываетъ онъ духовъ и записываетъ чорту свою душу. Слово вѣчнаго осужденія ни мало его не пугаетъ, своей философіей онъ сталъ выше неба и адскихъ мукъ. Но когда Мефистофель говоритъ, что для него адъ вездѣ, такъ-какъ это вѣдь одно лишь названіе для отчужденности отъ Бога, что адъ, равно какъ и небеса, не внѣшняя какая-нибудь область, а состояніе внутренняго сознанія, то Фаустъ и это признаетъ за одну фантазію, за сущій вздоръ; однакожь въ теченіе цѣлой драмы онъ колеблется еще между сентиментальными попытками къ раскаянію и между вольнодумствомъ и титанской строптивостью, а жажда знанія, стремленіе къ могуществу ума постепенно уступаютъ у него мѣсто суетности, заискивающей расположенія вельможъ и старающейся удивить свѣтъ, уступаютъ тѣмъ волшебнымъ фарсамъ, какіе разъигрываетъ онъ надъ папою и надъ государями, точно такъ же какъ надъ возчиками и надъ барышниками конныхъ рынковъ. Марло былъ

не на столько поэтъ мысли, чтобы постичь и провести этотъ сюжетъ во всей его шири и глубинѣ, какъ впослѣдствіи сдѣлалъ Гёте; но и среди шутовскихъ пустяковъ зачастую прозвучитъ у него умное, замысловатое слово, и напримѣръ папская непогрѣшимость подвергается очень мѣткому осмѣянію. Подконецъ Фаустъ показываетъ студентамъ Елену; всѣ мысли о покаяніи обѣщаетъ онъ принести въ жертву ея любви и готовъ изъ-за ея взаимности сдержать слово, данное чорту. Но срокъ договору съ адомъ истекъ тогда быстро въ одинъ часъ.

Остановитесь вы, катящіяся сферы,
Полночный страшный часъ не приходи!
Природа, ахъ! открой свой взоръ прекрасный
На вѣчный день, часъ въ годъ хоть обрати,
Хоть въ мѣсяцъ, хоть въ недѣлю, въ день единый,
Чтобъ мнѣ раскаяться, чтобъ душу мнѣ спасти!

Такъ восклицаетъ Фаустъ. Онъ конечно при этомъ позабылъ, что не много времени нужно для раскаянія, что это лишь одинъ рѣшительный поворотъ воли; и какъ свѣтила небесныя все-таки попрежнему продолжали свой путь, то онъ призываетъ горы и холмы обрушиться на его голову; онъ молитъ звѣзды привлечь его къ себѣ какъ туманное облако, чтобы онъ разсыпался потомъ молніей и громомъ въ чистое ничто. Тысячу, сто тысячь лѣтъ въ аду, и хоть бы потомъ спасеніе! Пусть душа обратится хоть въ каплю воды и безслѣдно разойдется въ океанѣ. Но вотъ пробила полночь, и черти разрываютъ его по клочкамъ, а на другой день студенты его хоронятъ, такъ-какъ онъ все же былъ въ наукѣ мастеромъ, и такъ-какъ судьба его должна служить предостереженіемъ для мудрыхъ, не рваться къ запрещенному плоду.

„Мальтійскій Жидъ“ богатъ въ первой своей половинѣ истинно-прекрасными чертами, но далѣе онъ вдается въ цѣлую бездну ненужныхъ ужасовъ. Себялюбивый и гордый своимъ богатствомъ, онъ лучше хочетъ быть предметомъ ненависти какъ Еврей, нежели предметомъ жалости какъ бѣднякъ христіанинъ; у христіанъ не видитъ онъ ровно ни какого плода отъ ихъ вѣроисповѣданія, въ которомъ нѣтъ вѣдь мѣста для заносчивости и злобы. Турки прислали флотъ и настоятельно требуютъ податной недоимки: Евреи должны или креститься, или внести половину всего своего имущества. Такъ какъ Барабасъ (мальтійскій Жидъ) противится этому, то у него забираютъ всѣ его деньги, а домъ его обращаютъ въ женскій монастырь. Единственной дочери своей, Абигайли, велитъ онъ поступить туда послушницей, чтобы она спасла по крайней мѣрѣ лучшія драгоцѣнности, зарытыя въ одной изъ его комнатъ; когда это удалось, и дѣвушка воротилась опять къ отцу, она, по его внушенію, слушаетъ съ притворной благосклонностью любовныя клятвы губернаторскаго сына, а старикъ натравливаетъ на него ревниваго соперника, къ которому расположена Абигайль, и оба они падаютъ на поединкѣ мертвые. Дочь, свѣдавъ обо всемъ этомъ, рѣшительно уходитъ въ монастырь. Здѣсь и надлежало бы начаться для Барабаса искупительному страданію; но онъ все болѣе распаляется жестокостью и жаждой мести, отравляетъ монахинь, душитъ монаховъ, убиваетъ своего вора-слугу вмѣстѣ съ его любовницей, и, обвиненный во множествѣ злодѣйствъ, долженъ наконецъ идти на пытку. Тогда принимаетъ онъ сонное зелье, и какъ мертваго его выбрасываютъ за крѣ-

постную стѣну. Тогда онъ открываетъ Туркамъ потайной ходъ въ городъ, но вслѣдъ за тѣмъ очень страннымъ образомъ уговаривается и съ бывшимъ губернаторомъ Фарнезе отчасти взорвать Турковъ на воздухъ, отчасти обрушить ихъ въ огненный ровъ; удается только одно первое, а въ изрытую Туркамъ яму попадаетъ онъ самъ. Злодѣянія его не имѣютъ ни какого нравственнаго результата ни для него, ни для остальнаго человѣчества. — Нѣкоторыя историческія драмы Марло обнаруживаютъ справедливую кару исторіи по крайней мѣрѣ въ сцѣпленіи событій. Онъ вывелъ на сцену „Парижскую рѣзню“ (ночь св. Варѳоломея) въ тенденціозной драмѣ, дошедшей до насъ только скелетнымъ очеркомъ и писанной во время войны Филиппа II-го противъ Англичанъ. Протестанты умираютъ съ твердымъ въ вѣрѣ геройскимъ мужествомъ, убійцы сами не рады своему злодѣянію, король Карлъ IX, своеручно стрѣлявшій въ толпы народа, умерщвленъ по внушенію своей матери, высокомѣрный Гвизъ становится подозрителенъ преемнику Карла, Генриху III-му, который велитъ убить его, и падаетъ за то подъ кинжаломъ одного монаха. На престолъ восходитъ протестантъ, Генрихъ IV.—„Эдуардъ II“ изъ-за совершенно слѣпого пристрастія къ любимцамъ нарушаетъ всѣ обязанности правителя и вызываетъ этимъ мятежъ, который стоилъ ему короны; сама, преданная ему вначалѣ, жена, становится наконецъ невѣрною, но сынъ мститъ потомъ за свергнутаго и погибшаго въ заточеніи отца обольстившему ее жестокому Мортимеру. Трагическая гибель индивидуальной личности, какъ скоро ея влеченія пойдутъ наперекоръ съ ея долгомъ и положеніемъ въ жизни, — вотъ основная мысль, лежащая въ организмѣ этого созданія, которое выдержано спокойнѣе и яснѣе всѣхъ остальныхъ піэсъ Марло, но за то и набросано безъ демонической ихъ могуты. Не льзя не подумать безъ сожалѣнія о томъ, что́ могло бы еще выйдти изъ даровитаго поэта, если бы его дикая, необузданная душа очистилась съ лѣтами и достигла благородной зрѣлости и бо́льшей глубины. *

Въ 1592-мъ году Гринъ уговаривалъ своихъ товарищей, Марло и Лоджа, отказаться отъ поприща, на которомъ самъ онъ окончательно погибъ; къ этому онъ прибавляетъ: Вонъ только-что теперь появилась ворона, украшенная нашими же перьями, съ сердцемъ тигра въ комедіантской шкурѣ,—человѣкъ, воображающій что онъ точно такъ же съумѣетъ раздуть бѣлый стихъ, какъ и вы, что онъ и теперь уже молодецъ на всѣ руки, по его мнѣнію— единственный „Сценотрясъ“ (Shake-scene, Шекссинъ) во всемъ Лондонѣ. Шекссинъ ясно указываетъ на имя Шекспиръ (Schakespear буквально значитъ „копьетрясъ“), а сердцемъ тигра въ женской шкурѣ Іоркъ называетъ королеву въ шекспировомъ Генрихѣ VI-мъ. Гринъ тогда и не предчувствовалъ, что Шекспиръ, какъ человѣкъ и художникъ, достигнетъ той высшей гармоніи, какая не давалась до него другимъ, что именно онъ былъ призванъ преодолѣть современные недостатки, слить воедино тогдашнія преимущества, и выработать народную драму въ художественную форму германскаго стиля помимо дворской и ученой порчи. По издатель гринова памфлета счелъ уже и

* Читателямъ, желающимъ ближе ознакомиться съ Марло и съ англійскимъ театромъ этого времени, укажемъ на прекрасное изслѣдованіе Н. Стороженка: Предшественники Шекспира. Спб. 1872. Прим. перев.

тогда нужнымъ оговорить приведенную нами выходку, такъ-какъ ему довелось узнать въ Шекспирѣ человѣка столько же добросовѣстнаго и честнаго въ своихъ поступкахъ, какъ остроумнаго и пріятнаго въ сочиненіяхъ.

Вильямъ Шекспиръ родился въ 1564-мъ году въ Стратфордѣ; отецъ его, зажиточный гражданинъ и сельскій хозяинъ, вскорѣ раззорился, такъ что юношѣ пришлось пройдти школу тяжкой нужды и рано стать на свои ноги. Уже по девятнадцатому году женился онъ на Сусаннѣ Гатвей, которая была осемью годами старше его и черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ свадьбы подарила его дочерью, а за тѣмъ двумя близнецами. И позывъ генія и забота о семьѣ побудили молодого Шекспира пристать къ труппѣ актёровъ, неоднократно бывавшей въ родномъ его городѣ, и попытать съ нею счастья въ столицѣ; народная молва передаетъ, что онъ будто бы подвергся преслѣдованію одного сосѣдняго помѣщика, Люси, за недозволенную охоту въ его лѣсахъ и за насмѣшливыя стихотворенія, и многократные намеки на имя Люси въ его піэсахъ повидимому подтверждаютъ этотъ фактъ. Настоящій художникъ мало того что родится, но и образуется художникомъ, а онъ именно былъ таковъ,— какъ сказалъ объ немъ еще Бенъ-Джонсонъ; и мы видимъ, что въ первыхъ своихъ произведеніяхъ Шекспиръ учится и упражняется по наличнымъ образцамъ. Не только эпическій разсказъ про Тарквинія и Лукрецію указываетъ на то, что онъ изучалъ древнихъ и особенно виргиліевскій стиль; я не сомнѣваюсь, что и трагедія о Разрушеніи Трои, изъ которой актеръ декламируетъ Гамлету, была юношескимъ трудомъ самого поэта,—“хорошая піэса, составленная скромненько и умно, но невидаль-икра * для народа.“ „Комедія Ошибокъ“ также основана на одной античной піэсѣ, на плавтовыхъ Менехмахъ; но она еще усиливаетъ завязку близнецами рабовъ, принадлежащихъ двумъ совершенно схожимъ между собою братьямъ, и показываетъ, что вся внѣшняя эта путаница плодъ вмѣстѣ внутреннихъ заблужденій, которыя ею именно и разрѣшаются. Въ противоположность этому, одна старая піэса въ народномъ вкусѣ лубочной картинки даетъ ему зерно для „Укрощенія строптивой“; но онъ прибавляетъ нѣсколько сценъ, взятыхъ изъ самой утонченной аріостовской комедіи, и такимъ образомъ упражняетъ свои силы на художественной формѣ итальянскаго Возрожденія, которой держится и поэма „Венера и Адонисъ“; тутъ же однако противнемъ къ крутымъ мѣрамъ Петруккіо, чтобы сломить упрямство дикой Катерины и привязать ее наконецъ къ себѣ, являются нѣжныя ухаживанья за кроткой ея сестрою Бьянкою, и Шекспиръ показываетъ уже и въ этой піэсѣ свое умѣнье не только переплести между собой двойное дѣйствіе, но и тѣсно объединить его одною общей основной мыслью. Его „Титъ Андроникъ“ соревнуетъ Марло въ тонѣ и могучести; ужасы громоздятся здѣсь одинъ на другой, отзываясь въ то же время звуками античныхъ миѳовъ; роковая, темная судьба попираетъ и добрыхъ вмѣстѣ съ злыми; рядомъ съ нѣсколькими проблесками глубокомысленнаго генія преобладаетъ не трагизмъ, а отвратительно-страшное, какая-то страсть проливать кровь, наслаждаться судорогами уничтоженія. Гораздо кротче и мягче вышелъ „Периклъ Тирскій“, драматизованный романъ въ александ-

* Икра была тогда въ Англіи совершенно новой еще рѣдкостью.

рійскомъ вкусѣ, нанизывающій цѣлый рядъ рыцарскихъ похожденій на нить о разлукѣ и за тѣмъ возсоединеніи опять двухъ любящихся сердецъ; это картина душевныхъ настроеній на манеръ Грина, гдѣ чистота нѣкоторыхъ личностей рѣзко контрастируетъ съ гнусной обстановкой и гдѣ замѣтно уже стремленіе къ музыкально-гармоническому разрѣшенію противоположностей. Въ „Двухъ Веронцахъ" очевидно подражаніе испанскимъ комедіямъ. Дѣвицу, путешествующую за своимъ милымъ въ мужскомъ платьѣ, съ тѣмъ чтобы мѣшать его новымъ любовнымъ похожденіямъ, легкое раскаянье и не менѣе легкое прощенье, находимъ мы здѣсь точно такъ же какъ и у Лопе, но Шекспиръ еще не достигъ тогда его высоты; что Юлія въ званіи слуги Протея, наперекоръ своимъ интересамъ, изъ преданности барину, ищетъ для него сильвіиной любви, что Валентинъ рѣшается великодушно уступить ее пріятелю,—все это чисто испанскіе мотивы, кажущіеся довольно странными въ Англіи; тутъ повторяется даже обычное у Испанцевъ оправданіе непостоянству, что любовникъ поклонялся прежде звѣздѣ, пока дескать не взошло для него солнце. Испанскими нравами отзывается и то, что человѣкъ, безъ всякихъ особенныхъ побужденій, тотчасъ же готовъ идти въ разбойники. Все это въ цѣломъ—легковѣсный правду-сказать товаръ, безъ того зрѣлаго нравственнаго духа позднѣйшихъ шекспировыхъ созданій, который можетъ-быть замѣтнѣе уже проступаетъ въ предпринятой послѣ авторомъ передѣлкѣ, подъ названіемъ „Конецъ дѣлу вѣнецъ" (или буквально: „Все хорошо, что́ хорошо кончится"). И здѣсь добывающая себѣ мужа женщина напоминаетъ романскую опять сцену; Шекспиръ слѣдовалъ тутъ по стопамъ итальянскихъ предшественниковъ, и хотя онъ многое облагородилъ, но утонченное чувство все-таки не вполнѣ примиряется съ подобною чертой.

Для вывода на сцену исторіи Шекспиръ обратился къ англійскимъ народнымъ книжкамъ,—въ изображеніи, напримѣръ, борьбы съ Франціей и усобицъ между красною и бѣлою розой, которое онъ представилъ въ трехъ частяхъ „Генриха VI-го". Онъ и здѣсь еще любитъ ужасы, и здѣсь еще встрѣчается много угловатаго, великански-дебелаго, но оно почти такъ же идетъ къ сюжету, какъ черезчуръ крѣпкія слова нѣмецкихъ „передовиковъ" складно звучатъ въ устахъ шиллеровыхъ Разбойниковъ. Мы находимъ не столько продуманнаго плана въ цѣломъ, сколько единичныхъ сценъ, усиленныхъ до разительной эффектности; но характеры очеркнуты рѣзко, картины могучаго времени выполнены въ смѣлыхъ и яркихъ чертахъ; здѣсь такъ много содержанія, такое обиліе матерьяла, такія захватывающія душу положенія, что словохудожникъ поневолѣ отступаетъ ужь на задній планъ, и естественные звуки рѣчи какъ-бы сами вырываются съ потрясающей силою. Къ этой піэсѣ примыкаетъ „Эдвардъ III",—лучшее изо всѣхъ сомнительныхъ произведеній поэта; энергія мужественнаго духа преодолѣваетъ здѣсь любовную свою страсть и этимъ самообладаніемъ пріобрѣтаетъ достаточно силы для того, чтобы побѣдоносно противустать внѣшнему непріятелю; Черный Принцъ — любимая фигура народныхъ балладъ, точно такъ же какъ и позднѣйшій Перси.

Шекспиръ развертываетъ свою собственную натуру до высокаго мастерства и вмѣстѣ возводитъ на новую ступень всемірноисторическаго развитія

драму не только своего вѣка, но и всѣхъ временъ въ „Ричардѣ III-мъ“ и въ „Ромео и Юліи“. Такъ и хочется напомнить здѣсь о Гёцѣ и о Вертерѣ Гёте. У Шекспира идетъ еще за тѣмъ цѣлый рядъ историческихъ драмъ и комедій; тѣ и другія обнаруживаютъ въ немъ обаятельную мягкость сердца на ряду съ могучимъ стремленіемъ къ дѣлу, къ подвигу, пылкую любовь и высокій патріотизмъ, которые были идеаломъ геніальнаго юноши. Счастіе и скорбь любви, ея бѣдствія и блаженство, изображаетъ онъ съ такой многосторонностью, какъ можетъ-быть ни одинъ поэтъ въ мірѣ. Теплота сердечныхъ чувствъ такъ же въ немъ удивительна, какъ и самосознательная мощь духа, который съ одной стороны убѣжденъ, что любовь морализуетъ, поднимаетъ все душевное настроеніе и, какъ истинная поэзія жизни, изливаетъ на него блескъ фантазіи обильною струей, но который, съ другой стороны, всегда готовъ возвѣстить опасность, сопряженную съ чрезвычайной и всевластной страстью, ослѣпляющей умъ до презорства всѣхъ остальныхъ житейскихъ отношеній и сбивающей его съ законнаго пути, — всегда готовъ показать, какъ изъ записныхъ своихъ поклонниковъ любовь дѣлаетъ игрушку прихотей и порывовъ воображенія или впечатлѣній внѣшняго міра, повергаетъ ихъ въ омутъ грезъ и мечты, усыпляетъ или совершенно губитъ духовную ихъ силу. И обокъ съ этимъ поэтъ выводитъ въ историческихъ своихъ драмахъ реальное жизненное содержаніе и даетъ великолѣпную картину возростающей силы родного края, какъ посреди борьбы и внутреннихъ смутъ умѣлъ онъ добыть себѣ и миръ и свободу. Сама Англія—герой этихъ произведеній, которыя развѣ только одни и могутъ наверстать ей народный эпосъ. Эта пора „блеска и ликованія“ поэта, когда послѣ многихъ поисковъ и изученій мужеская сила его стала вдругъ на свои ноги и радостно прянула въ недосягаемую высь,—этотъ періодъ обнимаетъ послѣднее десятилѣтіе 16-го вѣка. Онъ подсмотрѣлъ у древнихъ, какъ надо расчленять сюжетъ, какъ надобно строить драму, но сохранилъ при этомъ эпическое богатство фигуръ и событій, которое все вяжется у него идеею, тогда какъ судьба развивается изъ характеровъ, событія основываются не на случаѣ, а на индивидуальности дѣйствующихъ лицъ. Стихи его пріобрѣтаютъ силу, размахъ и въ то же время текучесть; поэтъ прислушивается не къ одному только итальянскому сонету (бывшему тогда въ особенномъ ходу), но и къ напоминающимъ эолову арфу звукамъ германской народной пѣсни. Онъ не разстается съ цвѣтистымъ обиліемъ образовъ и мѣткихъ остротъ, но употребляетъ столь любимыя тогда затѣйливыя словопренія для характеристики своихъ юмористовъ, точно такъ же какъ модные щелкоперы и педанты говорятъ у него въ кудреватыхъ фразахъ, или сыплютъ блестками иноземныхъ словъ. Современники особенно превозносятъ въ эту пору сладость его поэзіи. „Куда ни глянетъ небо своимъ взоромъ, вездѣ готова пристань счастія для благоразумнаго“—вотъ что было теперь его девизомъ. Въ эти жизнерадные дни поэта комедіи преобладаютъ у него надъ всѣмъ другимъ, да и само трагическое вѣетъ тѣмъ невыразимо прекраснымъ ароматомъ элегически-примиряющей и просвѣтляющей кротости, которымъ Ульрици восхищается въ Ромео и Ричардѣ II-мъ. И Шекспиръ охотно дѣлаетъ комическія части пародіею серьёзныхъ, но онъ умѣетъ также высказать разомъ трогательное нераздѣльно со смѣшнымъ; съ свободнымъ юморомъ изображаетъ онъ то, какъ даже къ прекрасному и благородному

прививаются иногда слабости и причуды, но какъ даже и мельчайшее созданье на землѣ оживлено дыханіемъ божественной любви, какъ даже въ нелѣпыхъ и превратныхъ дѣйствіяхъ людей все еще замѣтно присутствіе благородства человѣческой природы. Удержавъ за собой шута народной комедіи, онъ дѣлаетъ изъ него самосознательнаго юмориста, нарочно надѣвающаго на себя дурацкій колпакъ, носимый другими мимовольно и безсознательно, такъ-какъ тѣ именно люди настоящіе дураки и есть, кто смотритъ на все кисло и серьёзно; шуты Шекспира поясничаютъ для того, чтобы смѣючись высказывать всю правду, а потомъ сохранять ненарушимую вѣрность тому, кому по прихоти судьбы не повезло счастіе и къ кому всѣ свѣтскіе умники повернутся тогда спиной, такъ что дурачество этихъ шутовъ передъ людьми выходитъ мудростью передъ Богомъ.

Если мы разсмотримъ вопервыхъ историческія драмы, то вообще говоря замѣтимъ въ нихъ перевѣсъ матеріальнаго содержанія: преизбытокъ событій и то сердечное участіе, какое принимаетъ въ герояхъ своего края народъ, наверстываютъ намъ иногда отраду, доставляемую въ другихъ случаяхъ формальной красотою, единствомъ и законченностью художественнаго произведенія. Эпическій элементъ здѣсь преобладаетъ. Потокъ исторіи неослабно мчится дальше, выноситъ нѣкоторыя личности на верхъ и потомъ снова хоронитъ ихъ въ волнахъ своихъ, но онъ обнаруживаетъ и послѣдтвія какого-нибудь дѣла черезъ цѣлыя поколѣнія; и тогда какъ низложеніе и гибель одного становится вмѣстѣ торжествомъ для другого, тогда какъ превратные планы и замыслы взаимно уничтожаютъ другъ друга, и такимъ образомъ совершается то, чему быть должно́, даже и помимо воли и разумѣнія единичныхъ особей, то изъ двоедѣйственности само̀й жизни слѣдуетъ и то двойственное настроеніе, которое какъ нарочно мѣшаетъ шутку съ дѣломъ, скорбь съ радостью, и смотритъ на вещи съ юмористической точки зрѣнія, между тѣмъ какъ въ цѣломъ изъ сумятицы случайнаго все-таки выходитъ нравственная необходимость, какъ высшее поэтическое правосудіе. Отсюда становится для насъ ясно, что отдѣльныя драмы вяжутся между собой какъ звенья цѣпи, и что трагическое переплетается въ нихъ съ комическимъ, какъ видимъ у Шекспира. Но, какъ драматургъ, онъ ставитъ на первый планъ характеры дѣйствующихъ передъ нами личностей, и гораздо болѣе изъ ихъ своебразности и страсти выводитъ событія нежели выдвигаетъ впередъ вліянія внѣшнихъ отношеній и обстоятельствъ на людей, или объективныя условія дѣла, которыя вѣдь въ концѣ концовъ опять-таки—созданіе субъективности и имѣютъ лишь настолько значенія, насколько придаетъ его имъ живая воля. Положительному мнѣнію Шлегеля, будто бы изъ шекспировыхъ драмъ можно научиться настоящей, правдивой исторіи, Кортвей (Courtway) противопоставилъ тщательный разборъ всѣхъ подробностей и, основываясь на немъ, отрицалъ въ нихъ всякую историческую цѣну; Гервинусъ указываетъ, въ противоположность тому, на внутреннюю истину, на смыслъ и значеніе событій, что́ раскрываетъ намъ поэтъ, хотя онъ и не точно держится при этомъ хронологіи, многое скучиваетъ вмѣстѣ и свободно мотивируетъ дѣйствія. Ульрици поясняетъ это тѣмъ, что Шекспиръ схватываетъ историческую идею, царящую въ извѣстномъ кругу фактовъ, какъ жизненное ихъ начало, и что онъ вѣрно передаетъ осуществляющія ее дѣла и характеры, такъ что мотивы и цѣли, ко-

кими движется извѣстный вѣкъ и какими одушевляется плоть времени, предстають въ наглядномъ созерцаньи. А этимъ-то именно поэтъ и отличенъ отъ историка. Но тутъ не надо забывать и предѣловъ кругозора шекспировской эпохи. Это все еще вѣдь эпоха задушевнаго чувства, изображавшая вещи въ ихъ непосредственной связи съ сердцемъ человѣка, не по самобытной ихъ объективности, а потому и Шекспиръ пережилъ и опозналъ крупныя всемірноисторическія фазы не съ той умственной стороны, которая дала бы ему возможность философски оцѣнить мѣропеложныя (отличительныя) разности между Востокомъ, греческимъ и римскимъ міромъ, феодализмомъ и новымъ образованіемъ, какъ особыя ступени культуры въ восходящемъ развитіи человѣчества, и изобразить каждую эпоху, каждый народъ въ ихъ своебытной сущности: это сдѣлаетъ развѣ впослѣдствіи другой великій драматургъ; первые къ тому зачатки мы находимъ только со временъ Шиллера и Гёте. Поэтому совершенно справедливымъ остается и замѣчаніе Рюмелина, что Шекспиръ вовсе не упоминаетъ въ „Королѣ Іоаннѣ“ о вынужденной у него Великой Хартіи, этомъ краеугольномъ камнѣ англійскаго государственнаго строя, что мы не видимъ у него, какъ сростаются въ одинъ народъ Саксы съ Норманнами, какъ на ряду съ дворянствомъ, и именно среди безпрерывныхъ его усобицъ подымается мѣщанство въ городахъ. Вездѣ на первомъ планѣ стоитъ общечеловѣческій элементъ, съ его любовью и ненавистью, и событія изображаются поэтически-свободно, какъ дѣла отважныхъ и смѣлыхъ личностей, которыя отчасти коренятся въ шекспировскомъ времени и его быту, отчасти стоятъ на почвѣ фантастическаго міра; атмосфера совершенно чуждаго быторазвитія слишкомъ озадачила бы тогда на народной сценѣ, простосердечный смыслъ зрителей требовалъ непосредственнаго наслажденія, и поднять этотъ смыслъ изображеніемъ благороднаго и великаго—вотъ что было цѣлью поэта. И если онъ опирается тутъ на хронику и съ свойственнымъ ему нравственнымъ веледушіемъ отмѣриваетъ долю судебъ дѣйствующимъ лицамъ, то, конечно, дѣло не обойдется безъ того, что и въ индивидуальномъ, которое выступаетъ здѣсь обокъ съ человѣческимъ, мы, съ своей стороны, распознаемъ, пожалуй, иныя особенности различныхъ эпохъ исторіи, вычитаемъ изъ поэта то, что вычитывалъ Ульрици, который напримѣръ въ Королѣ Іоаннѣ центромъ всего дѣйствія ставитъ средневѣковую государственную мысль въ ея отношеніи къ феодализму и Церкви. Но кто при толкованіи не станетъ подкладывать въ сюжетъ своихъ собственныхъ соображеній, тотъ и не найдетъ, чтобы въ этой драмѣ такой именно центръ объединялъ весь интересъ дѣйствія; но тѣмъ не менѣе и онъ будетъ удивляться превосходной картинѣ короля, который, обладая добрыми личными свойствами, находится однакожь въ постоянной борьбѣ съ произволомъ и властолюбіемъ, будетъ удивляться тому, какъ трагически дѣйствуетъ материнская скорбь Констанціи, конечно правая въ своемъ чувствѣ, но въ страстномъ увлеченіи позабывающая долгъ къ народу, или тому, какъ трогательно-прекрасна попытка ослѣпить Артура, и какимъ свѣжимъ горнымъ ключомъ бьетъ въ Бастардѣ Фоконбриджѣ здоровый народный юморъ. Гордая строптивость короля доходитъ до такого глубокаго униженія, что онъ признаетъ верховенство своекорыстной Церкви; онъ умираетъ отъ яда, поданнаго ему однимъ изъ ея служителей, но Фоконбриджъ прочелъ въ гаснущихъ глазахъ его завѣтъ, чтобъ Англія оставалась всегда

вѣрною сама себѣ, что только тотъ народъ ляжетъ у ногъ чужеземцевъ, который терзается внутренней усобицей.

„Ричардъ II", тою мальчишеской рьяностью, съ какою онъ слѣдуетъ своимъ прихотямъ вмѣсто того чтобъ исполнять обязанности правителя ко благу народа, самъ подготовляетъ мятежъ, разросшійся противъ него въ страшныхъ размѣрахъ; роковое „Слишкомъ поздно" приходится выслушать и ему, онъ свергнутъ съ престола, но онъ примиряетъ и себя и насъ съ своимъ жребіемъ той очистительной переработкою, какую испытываетъ теперь его душа, той отрадно-умиляющей скорбью, которою, надумавшись теперь самъ, онъ наслаждается въ своей горькой долѣ. Здѣсь политическая мысль выступила уже яснѣе: „Вѣдь имя короля—именъ сто тысячъ", но въ томъ лишь случаѣ, когда онъ слѣдуетъ призванію, ниспосланному на него Небомъ; не пустосвятство божественнаго права, а правосудіе и энергическая дѣятельность — вотъ существо королевской власти. Исторія не терпитъ пустыхъ личинъ: „лишь тотъ достоинъ обладанья, кто смѣлостью умѣлъ его достичь". Композиція слаба по связи, но піэса полна поэтическихъ красотъ, каковъ напримѣръ знаменитый хвалебный гимнъ Англіи:

И этотъ тронъ, и этотъ славный островъ,
Страна величія, отчизна Марса,
Земной эдемъ, твердыня, для себя
Воздвигнутая самою природой,
Страна мужей, блистающій алмазъ,
Оправленный въ серебряное море,
Хранящее его какъ за стѣной
Иль рвами замка противъ всѣхъ попытокъ
Завистливыхъ, не столь счастливыхъ націй,
И эта Англія, отчизна столькихъ
Преемственныхъ монарховъ по рожденью,
Прославленныхъ по рыцарскимъ дѣламъ
И подвигамъ до дальней Палестины,
Хранящей гробъ Спасителя Христа,
И этотъ, этотъ край, отчизна столькихъ
Великихъ душъ, прославленный во всѣхъ
Странахъ вселенной, отданъ нынѣ въ откупъ
Какъ маленькая мыза!

(Переводъ А. Л. Соколовскаго.)

Въ политическомъ отношеніи Генрихъ IV представляетъ намъ престолохищника, который правда достигъ господства храбростью, благоразуміемъ, умѣренностью, но не опираясь ни на нравственное чувство, ни на историческое право, все-таки самъ не радъ верховной власти и завидуетъ спокойному сну корабельныхъ юнговъ на снастяхъ. Его главные пособники боятся, чтобы онъ не вздумалъ сбыть ихъ съ рукъ, а онъ подозрѣваетъ что они хотятъ управлять имъ, что они свергнутъ его, какъ скоро онъ не будетъ держать ихъ въ строгости, и взаимное недовѣріе вызываетъ наконецъ мятежъ и войну. Но у себялюбивыхъ стремленій нѣтъ вѣдь нравственной основы: съ одной стороны они прикрываются личиной чести, съ другой — личиной царскаго величія, и вотъ, въ виду внѣшняго шума и блеска исторіи, Шекспиръ дастъ полную волю своему вымыслу, сопровождая его самою забавною пародіей въ цѣлой чередѣ комическихъ сценъ. Хищническій походъ вельможъ,

затѣвавшихъ подѣлить между собой Англію, встрѣчаетъ себѣ смѣшной противень въ нападеніи Фальстафа съ товарищи на караванъ купцовъ и въ томъ, какъ принцъ Генрихъ отнимаетъ у нихъ добычу; политическія козни и хитрости отражаются въ тѣхъ штукахъ и подвохахъ, какіе Фальстафъ играетъ надъ мировыми судьями, а принцъ Генрихъ—надъ нимъ. Катихизисъ Фальстафа—полноправная шутка здраваго человѣческаго смысла надъ условнымъ уставомъ рыцарской чести, и возгласъ его къ своимъ новобранцамъ: „Смертные, пища для пороха! и вы наполните могильную яму ни чѣмъ, пожалуй, не хуже другихъ!" развѣ не приговоръ безцѣльной войнѣ, развѣ не вопль бѣднаго человѣчества противъ жертвъ, какія оно невольно приноситъ? Поэтъ даетъ намъ даже ясный намекъ на свой художническій умыселъ, когда Фальстафъ съ принцемъ заранѣе представляютъ въ шинкѣ, какъ будетъ оправдываться сынъ, призванный королемъ къ отвѣту. Кабачные геніи своими рѣчами такъ прямо указываютъ на актеровъ и театральныхъ любителей, бòльшая часть шутокъ такъ очевидно выхвачена изъ жизни, что ни какъ не льзя сомнѣваться въ намѣреніи поэта набросать здѣсь картину своего собственнаго быта и дѣятельности. Любимый герой народа былъ любимцемъ и его, — этотъ разудалый принцъ, заставившій позабыть свою веселую, рьяную молодость богатырскими подвигами и справедливымъ богобоязненнымъ управленьемъ; но Шекспиръ изобразилъ здѣсь вовсе не тотъ сильный поворотъ, какой добрая отъ природы натура испытываетъ среди душевной борьбы, очищаясь изъ-подъ накипей и выходя изъ нихъ въ полномъ блескѣ; напротивъ, Генрихъ съ самаго начала стоитъ выше своихъ товарищей самосознательнымъ благородствомъ души, да впослѣдствіи и королемъ не теряетъ своего свѣтлаго народнаго смысла. Поэтъ придалъ ему свой собственный образъ чувствъ и мыслей, одинаково способный на дѣло и на шутку, и въ низкой сферѣ не теряющій изъ виду самаго высокаго, не ставящій ни во что наружность передъ внутреннимъ достоинствомъ, наслаждающійся жизнью съ той стороны, какою она представится, и дѣйствующій поцарски въ царствѣ духа. Здѣсь высказалась веселая, готовая всегда на творчество собственная природа Шекспира, тогда какъ въ Гамлетѣ раскрылся меланхолическій, раздумчивый элементъ его поэтической души.

Отчего безпутный гуляка Фальстафъ, этотъ лгунъ, воръ и хвастунишко, потѣшаетъ насъ какъ ни кто другой и заставляетъ смѣяться отъ всего сердца? Шекспиръ нарисовалъ въ немъ комическій талантъ,—человѣка, который, умѣя надо всѣмъ подшутить, переносится своей вольною фантазіей за серьёзныя цѣли жизни и отшучивается отъ всего, что̀ могло бы крѣпко привязать къ нимъ и тѣмъ нарушить полноту чувственнаго раздолья. Верховное право духа надъ міромъ явленій со всѣми его суетностями и недостатками, остроуміе, обнажающее эти грѣшки и дѣлающее любую вещь игрушкой своихъ выходокъ, юморъ, который ни чѣмъ не даетъ себя изумить и озадачить, который устраняетъ веселымъ оборотомъ всякое рѣшительно затрудненіе, да притомъ и другихъ еще смѣшитъ собою, когда напримѣръ утромъ передъ битвой онъ вдругъ трогательно вздыхаетъ за человѣчество: Ахъ, еслибъ теперь можно было спать, и все бы сплошь обстояло благополучно!— вотъ что составляетъ въ Фальстафѣ неистощимый можно-сказать кладъ, и не льзя враждебно относиться даже къ дурнымъ его продѣлкамъ, такъ какъ вѣдь и онѣ

всущности не серьезны и ни мало не злы; онѣ такъ всегда и выставлены превратностями, которыя тутъ же и выдаютъ себя сами, и этимъ саморазложеніемъ своимъ въ ту именно минуту, какъ мы готовы были на нихъ попенять, онѣ смѣшною своей стороной возбуждаютъ самымъ забавнымъ образомъ эстетическое чувство комизма. Но нравственная задача жизни все-таки выше всѣхъ шутокъ и потѣхъ; и такъ какъ въ отношеніи къ ней Фальстафъ падаетъ все ниже и ниже, а Генрихъ напротивъ все ростетъ и возвышается, то долженъ наконецъ ударить часъ разрыва: когда принцъ сталъ королемъ, онъ понялъ что обязанность его — поддерживать правомѣрный порядокъ, тогда какъ Фальстафъ думаетъ, что теперь-то-вотъ всѣ законы Англіи отданы во власть ему и его ордѣ. Надежда эта не сбывается; но съ кисло-сладкою насмѣшкой: „Мистеръ Шàлло, тысяча фунтовъ за мной!" Фальстафъ сваливаетъ на него шутя всѣ убытки, и надежда, что король все-таки еще приблизитъ его къ себѣ, подавляется въ немъ только смертью, при чемъ его проклятія бабамъ и хересу и его дѣтски-ясная улыбка внушаютъ и намъ, вмѣстѣ съ трактирною его хозяйкой, теплое упованіе, что онъ покоится теперь въ лонѣ Артура-Авраама.

Далѣе выступаетъ еще третій, не менѣе интересный характеръ, горячка Перси, этотъ олицетворенный пылъ геройскаго мужества; жизнь кажется ему такъ коротка, что не льзя тратить ея недостойно, онъ готовъ на всякій рискъ, лишь бы испытать въ немъ свою силу, показать свою храбрость, добыть себѣ славу и честь. Онъ сгорѣлъ бы въ пожирающемъ огнѣ, не будь онъ также надѣленъ бозцѣнною текучей влагой юмора, которая подмываетъ его сказать даже и дорогой женѣ: „Когда я сяду на лошадь, клянусь, я люблю тебя безконечно!"—разумѣется, при томъ случаѣ, когда своей нѣжностью она хочетъ укротить его отвагу и отклонить отъ военнаго предпріятія, гдѣ уже не до кукольной игры и не до фехтовки губами. Не идеалъ человѣка вообще, но мужественность въ одностороннемъ порывѣ непосѣдной, дѣятельной натуры,—вотъ что изобразилъ въ немъ поэтъ, и стремленіе это становится для Перси трагическимъ потому, что увлекаетъ его поднять напрасный мятежъ заодно съ ненадежными и себялюбивыми товарищами; честолюбіе приводитъ его наконецъ къ смертельному бою, но самъ противникъ, примирившись съ нимъ, произноситъ ему надгробную рѣчь, полную справедливаго къ нему удивленья. Тѣмъ, что принцъ Генрихъ побѣждаетъ Перси, бодрое и разсудительное геройство поставлено выше запальчивой храбрости.

Первая часть Генриха IV-го и полножизненнѣй и лучше построена въ драматическомъ отношеніи: мятежъ оканчивается битвою при Шрузбёри, что тѣснѣе и крѣпче смыкаетъ разнообразное содержаніе піэсы, и тутъ же, въ побѣдѣ надъ Перси, проявляется благородный характеръ Генриха. Растянутые во второй части дипломатическіе переговоры значительно охлаждаютъ интересъ, да намъ же притомъ заранѣе хорошо извѣстно, какъ неосновательны всѣ опасенія короля, что онъ долженъ оставить королевство недостойному.

Генрихъ V является теперь истинно-народнымъ королемъ, призванный къ вѣнцу столько же по уму и образу чувствъ и мыслей, по энергіи и мужеству, сколько и по праву рожденія. Тутъ раскрывается намъ поэзія и нрав-

ственное значенье справедливой народной войны: она унимаетъ крамолы, она губитъ отъявленныхъ злодѣевъ, смиряетъ заносчивую гордость, очищаетъ и закаляетъ людей способныхъ, научаетъ въ виду смерти совѣстливо исполнять свою обязанность, и честь побѣды относить къ судьбамъ и волѣ всевластнаго Промысла. Благодаря мотивировкѣ поэта, исходъ сраженія является прямо судомъ божіимъ, вся піэса — богослуженіемъ, а между тѣмъ и въ ней бьетъ струя самаго свѣжаго юмора; только военный станъ съ его солдатскими фигурами заступаетъ здѣсь мѣсто постоялаго двора и приличныхъ ему шутокъ и выходокъ. Бракъ Генриха съ дочерью Французскаго короля закрѣпляетъ дѣло мира и связываетъ наконецъ государственный интересъ съ личнымъ;средоточіе всего, битва при Аженкурѣ, была для англійскаго народнаго чувства такимъ подвигомъ, который укрѣпилъ національное самосознаніе, вполнѣ объединивъ норманнскую знать съ англо-саксонскимъ гражданствомъ, и доставивъ Англіи всемірное уваженіе и почетъ. Шекспиръ прославилъ это событіе, но не отдавъ полной справедливости Французамъ: еще въ юношескомъ произведеніи своемъ, Генрихѣ VI, онъ явно погрѣшилъ противъ восторженной ихъ героини, Дѣвы Орлеанской.

Трилогія, посвященная царствованію этого короля, составляетъ необходимую предпосылку для Ричарда III-го. Тамъ постепенно возросъ этотъ человѣкъ высокихъ стремленій, но зато и онъ переживаетъ ужасы, среди которыхъ одичалъ и за которые посланъ отомстить кровавымъ покосомъ. Вѣдь понятіе тиранніи то именно и есть, что она судъ и расправа за грѣхи народа, что она объединяетъ государство желѣзною рукой, а потомъ сама становится на его мѣсто и своимъ тяжелымъ гнетомъ вынуждаетъ придавленный народъ свергнуть иго самовластія и дать себѣ новое государственное устройство. Первая награда жизни — любовь или царскій вѣнецъ, вотъ высокая мысль запавшая въ душу Ричарда; любовь, думаетъ онъ, ни за что не дастся вѣдь отвратительному собой чудищу, она живетъ только между людьми, подходящими другъ къ другу: — такъ я лучше добуду себѣ царскій вѣнецъ. Но онъ вмѣстѣ съ тѣмъ высказываетъ великое грѣховное слово: Я самъ по себѣ одинъ! Своекорыстны и другіе, любой изъ нихъ, пожалуй, не чисто дѣйствовалъ въ междоусобную войну; но Ричардъ всецѣло хочетъ быть тѣмъ, чѣмъ они были только на половину, и онъ является сильнѣйшимъ между ними, настоящимъ бичемъ божіимъ, „грозой, очищающей всемірную атмосферу", какъ говоритъ Шиллеръ. Шекспиръ задумалъ этотъ характеръ широко̀ и обрисовалъ его сильными чертами. Энергія и бойкій умъ обнаруживаютъ въ немъ властительскую натуру; эгоизмъ, нелюбіе къ другимъ совращаютъ ее на зло; но его хитрое лицемѣрство и демонская ловкость на извороты опираются на медвѣжью храбрость, и вначалѣ чувство законныхъ еще правъ внушаетъ ему необыкновенную бодрость и увѣренность въ дѣйствіяхъ, а довольство удачами придаетъ какой-то грубоватый юморъ. Старая Маргарита высится надъ настоящимъ истою развалиной прошлаго, страдоносицей всѣхъ ужасныхъ воспоминаній; проклятія ея будятъ минувшее, какъ источникъ современныхъ золъ, но Ричардъ можетъ сваливать ихъ на ея же бѣдную, сѣдую голову. Другое совсѣмъ дѣло, когда онъ велитъ умертвить невинныхъ сыновей Эдуарда; тутъ въ отвѣтъ на проклятія матери нѣтъ ужь у него подъ рукой ни какого остраго словца, и горькая жалоба всѣхъ скорбящихъ женщинъ во-

піетъ о пролитой крови къ небу, какъ печально-торжественный хоралъ. Ричардъ становится неувѣренъ въ самомъ себѣ, смутенъ въ своихъ дѣйствіяхъ и напрасно старается заглушить внутреннюю боязнь высокомѣрными рѣчами. Народъ отпадаетъ отъ него къ Ричмонду, который выступилъ божіимъ воителемъ за попранное право. Что Ричарда губятъ совершонныя имъ злодѣянія, а противника его, наоборотъ, подпимаютъ,—это поэтъ изобразилъ въ явленіи духо̂въ въ пятомъ актѣ, гдѣ какъ нарочно сведены всѣ концы для того, чтобы гибель злодѣя вышла прямо судомъ божіимъ. Благодаря Шекспиру, мы видимъ и слышимъ грезы спящихъ противниковъ, и Ричардъ, проснувшись, убѣждается въ томъ, что онъ „самъ по себѣ, одинъ!“ что его, безлюбнаго, не любитъ ни кто на свѣтѣ, что умерщвляя другихъ, онъ убилъ миръ собственной души, что онъ самъ себѣ врагъ непримиримый; возьми онъ крылья утренней зари, и тогда не унестись ему отъ бѣдствія; нравственный міропорядокъ вопіетъ въ немъ самомъ, какъ его собственная совѣсть. Но тотъ же порядокъ попускаетъ герою пасть на смертномъ побоищѣ. Гибель тирана становится началомъ мирной и свободной жизни народа. Пусть сцена сватовства за Анной (вдовой убитаго Ричардомъ принца Вельсскаго) отзывается невѣроятнымъ преувеличеніемъ, свойственнымъ слишкомъ смѣлой юношеской фантазіи поэта,—все вмѣстѣ исполнено потрясающей могуты и носитъ на себѣ печать возвышающаго душу трагизма; въ своей исторической силѣ піэса эта является достойнымъ противнемъ лирикѣ чувства, прелестной соловьиной пѣснѣ въ майскую ночь, пѣснѣ восторженной любви, со всей полнотой ея перваго блаженства и со всею тоской смертнаго плача, въ Ромео и Юліи.

Любовь зажглась о красоту, какъ полнѣйшая жизнь сердца, гармонія духа съ чувственностью, какъ поэтическое состояніе, радостно напрягающее и единящее всѣ силы въ человѣкѣ, дѣлающее самого его художникомъ: онъ созерцаетъ идеалъ въ любимомъ образѣ и готовъ все за него отдать, потому-что въ немъ предсталъ молодому сердцу символъ цѣлаго бытія вселенной. Оттого въ этой драмѣ такъ и вѣетъ на васъ молодостью и весной, которыхъ дыханіемъ полнится и назрѣваетъ къ цвѣту каждая почка; блескъ свѣжей красоты озаряетъ и самихъ влюбленныхъ, и всѣ рѣчи ихъ, гдѣ глубина мысли слилась съ граціей, гдѣ миловидные образы и музыка стиховъ отзываются самыми мелодическими звуками лиризма. Любовь можетъ стать драматичною только черезъ столкновеніе, черезъ конфликтъ, благодаря преодолѣваемому ей противоборству, а послѣднее, разумѣется,—ненависть порознившая двѣ семьи; влюбленные подаютъ другъ другу руку черезъ эту бездну-разлучницу: но отсюда тотъ торопливый спѣхъ, въ какомъ сами они видятъ въ своемъ счастіи неправое похищенье; отсюда тайный бракъ, поединокъ Ромео съ Тибальтомъ (изъ враждебной семьи Капулетти), его изгнаніе, мнимая смерть Юліи, и дѣйствительный конецъ влюбленныхъ. При этомъ полной, истинной любви противупоставлены разныя ступени и односторонности этого чувства, и именно въ преодолѣніи ихъ всѣхъ оказываетъ она свою состоятельность. Представительницей чисто-чувственнаго элемента является кормилица Юліи; и послѣдняя, вѣрная избранному до конца, отвертывается отъ нея, когда та вздумала совѣтовать ей искать счастія помимо союза съ Ромео. Увлекаясь пустою фантастической мечтой, Ромео тщетно вздыхаетъ

по Розалиндѣ; жаждущее любви сердце грезитъ себя въ чуждомъ ему существѣ, пока собственное его *я* не предстаетъ ему опять, просвѣтленное истинной любовью. Благоразумную осмотрительность, не обходящую въ дѣлахъ любви совѣта родителей, встрѣчаемъ мы въ сватовствѣ графа Париса; но Юлія смѣло идетъ на родительскій гнѣвъ, лишь бы сдержать слово передъ Ромео, а онъ, какъ герой истинной любви, готовой и на смерть, убиваетъ на поединкѣ представителя чуть-теплой склонности, которая съумѣла развѣ только посыпать цвѣтами могилу своей милой. Такимъ образомъ частныя, особыя направленія противопоставлены здѣсь идеалу всецѣлой страсти, и любовь оттого и выходитъ организующей душою, основною мыслію всей піэсы, что существо ея всесторонне развернуто въ характерахъ и событіяхъ; оттого все разнообразіе индивидуальныхъ чертъ освящается присутствіемъ всеобщаго и становится полнымъ раскрытіемъ идеи. Но какъ же это чувство высшаго блаженства въ жизни, самое сладостное и великолѣпное изъ всѣхъ, можетъ однако стать трагическимъ? Благодаря тому, что высокое это благо принимается за единственное, исключительно полноправное, что изъ-за него все прочее ставится ни во что, безоглядно попирается ногами, и благодаря еще тому, что оно доказываетъ безконечную свою цѣнность, свою не боящуюся смерти мощь, когда влюбленные радостно жертвуютъ за него жизнью. Говоря нѣсколько измѣненнымъ шиллеровскимъ изреченіемъ, мы скажемъ, что здѣсь царитъ сама судьба, какъ лучезарный пламень страсти, вмѣстѣ изводящій и просвѣтляющій человѣческое существо. Да и нѣтъ вѣдь для геройства иного пути кромѣ того, чтобы забыть и самого себя и все для какого-нибудь одного помысла или блага и принести ему въ жертву все прочее! Восторгаясь тѣмъ, что нашли другъ друга опять, Ромео и Юлія не помнятъ уже ни о мірѣ, ни о своихъ въ немъ обязанностяхъ; у него нѣтъ слова для друзей, у нея—для родителей, а какъ тѣ, такъ и другіе могли бы вѣдь помѣшать трагической борьбѣ; она обманываетъ отца съ матерью, онъ не только пренебрегаетъ сладкое молоко скорби, философію, но утратилъ даже и всякую силу сообразительнаго ума, когда пришлось ему остаться безъ милой. Какъ въ одномъ и томъ же цвѣткѣ можетъ заключаться и отрава, и лѣкарство, такъ и самое прекрасное можетъ сдѣлаться пагубнымъ, говоритъ монахъ Лоренцо—ни дать ни взять какъ античный хоръ, и когда Ромео вызываетъ судьбу на бой счастіемъ брачнаго союза съ Юліей:

Лишь руки наши ты соедини, а тамъ
Пусть смерть любви нещадно угрожаетъ,—
Мнѣ толькобъ Юлію назвать вполнѣ своей.

Онъ опять старается предостеречь его:

Ахъ, радость бурную ждетъ бурный и конецъ,
Восторгъ среди побѣды умираетъ:
Такъ порохъ, сблизившись на поцалуй съ огнемъ,
Въ томъ поцалуѣ исчезаетъ.

Но супруги-любовники преодолѣваютъ зато и всѣ ужасы могильной ночи, и пожертвовавъ земнымъ своимъ бытіемъ, они доказали на дѣлѣ, что любовь не только поэзія жизни, но и существенное ея ядро; на трупахъ ихъ

примиряется ненависть, родители подаютъ другъ другу руку, и потрясенное родовою враждой государство снова успокоивается. При всей задушевной глубинѣ чувства, драма эта вся дѣйствіе, да и по композиціи останется она на вѣки однимъ изъ неподражаемыхъ образцовъ.

Гораздо легче и веселѣе любовь является средоточіемъ въ комическихъ піэсахъ. Превосходнѣйшими изъ нихъ нахожу я „Сонъ въ Иванову ночь" и „Чего вамъ хочется". Въ первой мы совершенно уже на почвѣ вольной фантазіи, гдѣ греческая богатырская былина переплетается съ сѣвернымъ сказаніемъ про эльфовъ и фей, да тутъ же и съ современною дѣйствительностью. Міръ духовъ народной вѣры взятъ поэтомъ въ томъ видѣ, какъ вошелъ онъ въ дѣтскую сказку и черезъ это самъ сталъ живымъ образомъ золотой поры дѣтства; но Шекспиръ обработалъ его съ удивительной прелестью, съ какимъ-то воздушно-нѣжнымъ ароматомъ. Въ соотвѣтствіе тому легко выдержаны здѣсь и человѣческіе характеры, то-есть помимо всей вѣскости серьёзныхъ цѣлей; ремесленники, въ своемъ трагикомическомъ фарсѣ, подымаются даже въ область художества и его прекрасной блазни, внося въ піэсу пародистическій противень ея самой и представляя своею слишкомъ осязательною грубостью забавный контрастъ къ легкимъ воздушнымъ эльфамъ. Для Шекспира сама жизнь конечно не сонная греза, а нѣчто болѣе; но онъ показываетъ какъ она становится грезой, когда человѣкъ слѣдуетъ мечтамъ своего воображенія, когда послѣднія чародѣйно приставляютъ Основѣ ослячью голову и потомъ сами же готовы опять виться вокругъ него, какъ вокругъ чуда красоты,—когда, обливая блескомъ поэзіи всю будничную дѣйствительность, служа главною опорой радостямъ и мукѣ любви, онѣ царятъ въ увлеченной ими душѣ замѣсто самообладающаго здравомыслія и прямо дѣлаютъ человѣка своей игрушкой. Но скипетръ все-таки остается за разумомъ; отъ шаловливо-задорнаго сна въ Иванову Ночь мы пробуждаемся опять къ дневнымъ житейскимъ обязанностямъ, къ ясному сознанію того, что́ должно. Изобрѣтательность поэта соперничаетъ здѣсь съ Испанцами въ искусствѣ сплести, перепутать между собой три разныя царства и подконецъ развязать узелъ удачно и благополучно для всего и для всѣхъ. То же должно сказать и о піэсѣ „Крещенская ночь, * или чего вамъ хочется"; сюда привходитъ еще болѣе тонкая психологическая характеристика, и тѣ естественныя чудеса, которыя окружаютъ насъ тамъ въ видѣ фей и эльфовъ, замѣнены здѣсь поэтическими положеніями и событіями въ чисто-людскомъ мірѣ. Словомъ fancy Англичане обозначаютъ вмѣстѣ и фантазію, и любовь; изъ этого развивается піэса, которую можно бы, пожалуй, назвать комедіей несчастной любви, какъ обманутой воображеніемъ склонности, которая потомъ разрѣшается и исправляется дальнѣйшимъ ходомъ жизни. Мы сплошь и рядомъ сами не знаемъ, чего хотимъ, и заблуждаемся въ своихъ стремленіяхъ и порывахъ, пока благодѣтельная судьба не раскроетъ намъ изъ нашей же мечты ту лучшую дѣйствительность, о которой мы гадали и думали, и не натолкнетъ насъ совсѣмъ неожиданно на то, чего намъ собственно хотѣлось. Этотъ милый идеальный стволъ пускаетъ отъ себя

* Англичане называютъ эту ночь «двѣнадцатой» послѣ нарожественской.

красиво переплетшіеся арабески: разныя неожиданныя выходки и случайности встрѣчаются съ задуманными планами въ какой-то пестрой, но тѣмъ не менѣе стройной смѣси; только педантъ, воображающій себя мудрымъ и добрымъ и готовый всякому нагадить, глядитъ кисло въ своей глупости, ставъ посмѣшищемъ для всѣхъ другихъ; шутъ, напротивъ, выходитъ мудрецомъ, потомучто смотритъ на все житье-бытье, какъ на „бобовый фарсъ" крещенскаго вечера, гдѣ каждый долженъ играть свою роль какъ можно лучше и потѣшнѣе для себя и для прочихъ. Третья комедія, „Какъ вамъ угодно", стояла бы на той же высотѣ, не послѣдуй обращеніе злыхъ на истинный путь слишкомъ ужь внезапно и будь заключеніе ея получше овинословлено. Впрочемъ пестрая плетеница дѣйствія очень хорошо держится на юморѣ Розалинды; сама она, по́ уши въ любви, умѣетъ скрыть свое чувство въ комедіи, разъигрываемой ею инкогнито съ своимъ милымъ, а романтика лѣсно́го быта такъ превосходно изображена поэтомъ, изгнанные отъ двора живутъ здѣсь такъ хорошо и привольно, не стѣсняясь гнетомъ обычныхъ отношеній, что оставшимся на мѣстѣ гонителямъ приходится скучать среди будничной своей прозы и самимъ жаждать того же разгула на свободѣ въ пріютной сельской тиши. Мнѣ кажется, этимъ бы и должна была мотивироваться перемѣна въ образѣ ихъ чувствъ и мыслей. Сантиментально-меланхолическому шуту Жаку жизнь представляется похоронною процессіей, а настоящій шутъ видитъ въ ней масляничный по́ѣздъ; такъ реальная сторона вещей опредѣляется воспринимающею ихъ субъективностью, міръ явленій выходитъ нашимъ же только созерцаніемъ, рефлексомъ нашихъ собственныхъ ощущеній; жизнь такова, какъ любому изъ насъ угодно, и для того чтобы она намъ нравилась, мы должны умѣть принять ее какъ надо. Потомъ ни гдѣ такъ хорошо, какъ въ этой умной комедіи, не оправдывается древнее обращеніе Іосифа къ его братьямъ: „Вы умышляли злое, а Богъ повернулъ все на добро"; развѣ не говоритъ самъ изгнанный герцогъ:

Да, сладостны послѣдствія несчастья:
Какъ мерзостный и ядовитый змѣй,
Оно хранитъ неоцѣненный камень
Подъ черепомъ. И эта наша жизнь,
Свободная отъ суеты и шума,
Находитъ голоса въ лѣсныхъ деревьяхъ
И книги въ ручейкахъ, и поученья
Въ громадныхъ камняхъ, и добро во всемъ.
(Переводъ П. И. Вейнберга.)

Въ тогдашнемъ англійскомъ обществѣ былъ обычай формальныхъ побоищъ на остротахъ, гдѣ, среди веселаго состязанія, каламбурами и острыми словами перекидывались какъ мячиками, и по отзыву современниковъ Шекспиръ на эту игру былъ мастеръ. Въ „Клубѣ Сиренъ", гдѣ сходился онъ съ поэтами, актерами и другими остряками, Бьюмонтъ слыхалъ такія ловкія, полныя юмора слова, какъ будто бы каждый на перебой хотѣлъ сосредоточить все свое остроуміе въ одну какую-нибудь шутку; а Фуллеръ говоритъ, что всего чаще схватывались тамъ Бенъ-Джонсонъ съ Шекспиромъ: первый, какъ испанскій галеонъ, стоялъ выше ученостью, былъ вообще солиднѣе, но далеко не такъ подвиженъ,—послѣдній, словно англійскій куттеръ, будучи не такъ объемистъ

въ корпусѣ, легче на парусахъ, ловчѣе двигаясь и повертываясь, при быстротѣ своего ума могъ пользоваться всѣми возможными перемѣнами вѣтра. Двѣ комедіи даютъ намъ образчикъ этого обычая: „Любовныя хлопоты понапрасну" и „Много шуму изъ пустяковъ". Въ первой предстаетъ противоположность между цвѣтущей дѣйствительностью и сѣдою школьною теоріей; какъ весна и зима въ преемственной своей смѣнѣ, такъ сопринадлежны между собой знаніе и жизнь. Король Наваррскій ради ученыхъ цѣлей удаляется съ тремя товарищами отъ свѣта, а принцесса Французская съ своими дамами осаждаетъ ихъ и беретъ приступомъ въ этомъ уединеніи, — вотъ скудная, конечно, рама для блестящаго фейерверка шутокъ и каламбуровъ, которые, однакожь, на мой вкусъ, всѣ обращаются въ ничто. Глубже задумана другая піэса, гдѣ Беатриче и Бенедиктъ, два всущности добродушные характера, но съ одинаково колкимъ умомъ, съ одинаково находчивою неподатливостью, съ равной готовностью на отпоръ и съ равно неудержимой веселостью, до тѣхъ поръ не отстаютъ другъ отъ друга въ бойкой перестрѣлкѣ, пока изъ брани и ссоры не вспыхиваетъ наконецъ огонь любви. Что такая именно задача была главнымъ ядромъ и исходною точкой всей піэсы, я охотно допускаю это вмѣстѣ съ превосходнымъ переводчикомъ ея, А. Вильбрандтомъ, который поставляетъ при этомъ на видъ, что ихъ долженъ былъ нежданно озадачить многозначительный моментъ, способный вывернуть наружу всю ихъ внутренность и обратить для нихъ въ дѣло сердца эту гибкую повидимому связь, послѣ того какъ они попали въ разставленную имъ ловушку. Поэтъ взялъ для этого исторію Аріоданта и Джиневры изъ Аріоста, но, правда, обработалъ ее только поверхностно, слегка. Геніальною мыслью было, разъяснителемъ всей путаницы выдвинуть ночного сторожа, который проситъ занесть въ протоколъ, что онъ оселъ; этимъ-то вотъ именно обычный ходъ людскихъ дѣлъ и подтверждаетъ за собой вполнѣ свойственное ему названіе, „Много шуму изъ пустяковъ". Напротивъ того, „Виндзорскія проказницы", какъ интрижная піэса изъ мѣщанскаго кружка, вовсе не стоитъ на высотѣ подобныхъ же испанскихъ комедій, гораздо лучше и завязывающихъ и развязывающихъ узелъ дѣйствія. Фальстафъ съ товарищи являются здѣсь въ качествѣ извѣстныхъ уже завсегдашнихъ ролей, но къ сожалѣнію онъ выходитъ совсѣмъ не прежнимъ человѣкомъ: „кумъ портной и кумъ перчаточникъ" облапошиваютъ и дурачатъ его какъ хотятъ, а онъ и не думаетъ показать надъ ними силу своего державнаго юмора! Говорятъ, піэса сочинена по заказу королевы. Она все-таки достойна мастера, который съ помощью разныхъ побочныхъ обстоятельствъ умѣлъ поставить дѣло такъ, что всѣ дѣйствующія лица выходятъ подконецъ надутыми и отъ души подсмѣиваются другъ надъ другомъ. Болѣе глубокое значеніе получитъ піэса въ томъ случаѣ, если, вмѣстѣ съ Улирици, мы примемъ ее за сáтиру на отжившее рыцарство, думающее оказать мѣщанамъ честь волокитствомъ за ихъ женами, но зато и попадающее вмѣстѣ съ грязнымъ бѣльемъ въ мочку, отколоченное въ видѣ старой вѣдьмы такъ что страхъ, нещипанное въ образѣ нахальнаго привидѣнія, тогда какъ жены виндзорскихъ мѣщанъ оказываются не только честными, но и веселыми притомъ бабёнками. То, въ чемъ эти комедіи уступаютъ лучшимъ испанскимъ относительно затяжки и разрѣшенія узла и относительно искусства болѣе и болѣе усиливать интересъ постоянно возрос-

тающею путаницей затрудненій и неожиданною потомъ развязкой,—у Шекспира все это наверстывается комическими характерами, на которые онъ обращаетъ свою изобрѣтательность. И солдатъ, и пасторъ, и школьный учитель, и записной модникъ, точно такъ же какъ и глупый или хитрый слуга, Французъ или вельсскій уроженецъ, ломающіе безпощадно англійскій языкъ,— все это фигуры истинно забавныя; у нѣкоторыхъ индивидуальный типъ такъ удачно сливается съ родовымъ пошибомъ, что и въ этомъ Шекспиръ выходитъ кровнымъ дѣтищемъ своего народа, котораго романисты, — Стернъ, Фильдингъ, Дикенсъ, — также вѣдь считаютъ главнымъ своимъ дѣломъ передачу характеровъ, ни дать ни взять какъ нидерландскіе жанристы.

„Венеціанскій купецъ" сталъ настоящимъ перломъ въ вѣнцѣ поэта и драматической литературы вообще, потомучто обрисовка характеровъ, новеллистическая прелесть фабулы и интересъ завязки въ ходѣ происшествій не уступаютъ здѣсь одно другому ни на́ волосъ, и почти сказочная игра фантазіи онагляживаетъ самое высокое благородство чувствъ, самые прекрасные помыслы. Общая основа цѣлой піэсы та, что главное дѣло всегда въ сущности, во внутреннемъ содержаніи, а не во внѣшней обстановкѣ, что цѣнность всякаго поступка заключается въ образѣ мыслей и чувствъ, что право конечно необходимая форма жизни, но что любовь истинное ядро ея, прямая ея сущность. Тяжба Шайлока составляетъ средоточіе всего дѣйствія, она обнаруживаетъ діалектику формальнаго права по тому древнему изреченію, что право, безоглядно доводимое до крайнихъ своихъ послѣдствій, становится кривдой и обрушивается на того самого, кто его такъ крайне натянулъ. Буква мертвитъ, одинъ духъ оживляетъ. Внутренняго смысла и чувства, а не внѣшняго звука словъ держатся люди и отступаются отъ обѣщанія, отдавая вѣнчальныя кольца — собственнымъ своимъ женамъ; кажущаяся неправда упраздняется здѣсь точно такъ же какъ тамъ право, черезчуръ настаивающее на своей внѣшности. Порція, напротивъ, подчиняется съ дѣтскимъ довѣріемъ связывающему ея волю завѣту отца, и тѣмъ не менѣе достигаетъ цѣли своихъ желаній, такъ-какъ надписи на ларчикахъ выбраны были такъ, что истинно-любящій уже непремѣнно попадетъ на настоящій. „Кто меня выберетъ, получитъ что̀ заслужилъ"; но одинъ лишь безумецъ можетъ вообразить себѣ, что высшая награда любви достигается личной его заслугою; она всегда свободный даръ благоволенія и милости, и выбравшій по тому девизу заслуживаетъ только дурацкаго колпака. „Обходитесь съ каждымъ по его заслугѣ, и кто жь тогда обезпеченъ отъ побой?" спрашиваетъ однажды Гамлетъ. „То что̀ многимъ желательно" также не настоящее, конечно, дѣло,—не ядро, а скорлупа; потомучто не все вѣдь что̀ блеститъ— золото. Но кто любитъ, „тотъ всѣмъ рискнетъ и все отдастъ изъ-за одного"; любовь нейдетъ на одну выказную внѣшность, оттого и портретъ Порціи лежитъ не въ изукрашенномъ золотомъ ларчикѣ, а въ свинцовомъ. И какъ достойно чувство дружбы стоитъ здѣсь бокъ-о-бокъ съ любовью, и однакожь не въ противоборствѣ съ ней! Какъ прекрасно противопоставлены характеры! Съ одной стороны Порція, полная благородства души, ума и граціи, соединенныхъ съ красотою, указываетъ на милость, какъ на одинъ изъ атрибутовъ божіихъ, какъ на то, что̀ мы должны другъ другу оказывать, сами въ томъ всего болѣе нуждаясь; а съ другой—Шейлокъ, весь ненависть

и безобразіе, видомъ, но высоко подымаемый изъ своихъ низкихъ сферъ любовью къ дочери и святому, избранному народу, за чей позоръ онъ желалъ бы отомстить, такъ что жестокость его овинословлена тѣмъ недостойнымъ уничиженіемъ, какое терпитъ онъ самъ и приглетенное его племя; человѣческая сторона спасена въ немъ, и при всемъ возростающемъ усиленіи трагическаго элемента здѣсь все-таки чувствуется вмѣстѣ и комизмъ, просвѣчивающій даже въ язвительномъ жидовскомъ остроуміи, благодаря чему и этотъ характеръ не выступаетъ изъ атмосферы цѣлой піэсы, направленной все-таки къ веселой развязкѣ затянувшагося въ ней узла. И какъ музыкально-чисто выходитъ окончательное разрѣшеніе, — среди лѣтней лунной ночи будто слышится здѣсь даже музыка небесныхъ сферъ!

До такого рода гармоніи поэтъ нравственно возвысился какъ человѣкъ, прежде нежели смогъ дать ее своимъ произведеніямъ, какъ художникъ. Это доказываютъ намъ сонеты Шекспира. Мы видимъ изъ нихъ, что въ немъ самомъ пылалъ тотъ огонь чувственной страсти, которымъ проникнуты его повѣствовательныя стихотворенія, но что онъ наконецъ совладалъ съ нимъ. Онъ признается, какъ милая кокетка очаровала его музыкой и пѣніемъ, а потомъ червь порока явился вдругъ подъ листками розъ, такъ что онъ обращается къ ней съ вопросомъ:

Откуда у тебя такая прелесть зла,
Что выборъ будь въ моей единственно лишь волѣ,
Твой ядъ я предпочту; и бурной пѣны мгла
Въ твоей душѣ свѣтлѣй, чѣмъ данное на долю
Другимъ, какъ лучшій даръ душевной красоты?
Кто научилъ тебя тѣмъ больше жечь любовью,
Чѣмъ больше ненависть способна вызвать ты?

Онъ долженъ былъ слышать пѣсню сирены собственными ушами, демонски-соблазнительныя чары грѣха испыталъ онъ, конечно, въ собственной груди, для того чтобы изобразить ихъ такъ, какъ онъ это дѣлалъ, но онъ долженъ былъ и осилить ихъ, преодолѣть. А что онъ дѣйствительно преодолѣлъ, это видно изъ суда, который самъ онъ, подобно Микель Анджело, произнесъ надъ собою, съ тѣмъ чтобы, какъ и тотъ, имѣть послѣ право судить надъ свѣтомъ. Обѣтъ его,—первое и коренное условіе истиннаго величія души: быть вѣрнымъ правдѣ! Какъ розѣ двойную цѣну придаетъ ароматъ, такъ и красота становится полноцѣнною только благодаря истинѣ. Вотъ его исповѣдь:

Да, правда, я въ мечтахъ измѣнчивыхъ носился
И передъ свѣтомъ роль разъигрывалъ шута,
Губилъ себя, добромъ высокимъ я платился
За вздоръ, и мною всѣмъ владѣла суета.
Да, истины тогда мнѣ чужды звуки были
И странны. Но клянусь, что колебанья тѣ
Мнѣ сердце совершенно обновили
И возбудили въ немъ влеченье къ чистотѣ
Твоей души, средь роя душъ нечистыхъ.
И все теперь прошло, осталось лишь одно
Навѣки; и страстей безуміе огнистыхъ
Не возмутитъ уже блаженства, что̀ дано
Въ любви твоей, всего, всего меня объявшей.

О, дай же мнѣ забыть минувшую напасть
И къ вѣрной той груди, средь бури устоявшей,
Ты путнику дозволь спасенному припасть.

И почему бы этотъ сонетъ, подобно многому еще другому, не могъ быть обращенъ къ супругѣ поэта, въ Стратфордѣ? * Почему бы именно не ей суждено было закрыть искреннимъ сочувствіемъ тѣ раны, какія нанесло ему чужое нелюбіе? Вѣдь она для него все, она такъ властна надъ его сердцемъ, что передъ ней все прочее кажется ему вымершимъ, погибшимъ. Онъ продолжаетъ:

Пеняй на счастіе, раздатчика судебъ!
Оно всѣхъ винъ моихъ виновникъ настоящій:
Для жизни имъ мнѣ данъ продажный только хлѣбъ,
Продажность бѣдному и въ нравы заносящій.
На имени моемъ лежитъ его пятно,
Красильщикъ, я ношу клеймо своихъ занятій.
Такъ пожалѣй меня, исчезнетъ пусть оно
Отъ теплоты твоихъ живительныхъ объятій!
Готовъ я уксусъ пить, готовъ я какъ больной
Всю пытку вынести томящаго лѣченья,
Готовъ я каяться, готовъ на всѣ мученья;
Но пожалѣй меня, и жалости одной
Твоей довольно мнѣ, повѣрь, для исцѣленья!

Тутъ онъ скорбитъ о своемъ скитальческомъ, изгойскомъ существованіи, онъ усильно борется въ глубинѣ души съ предразсудками свѣта, онъ старается и наружно вознестись надъ сферой презрѣннаго тогда комедіантскаго сословія, и вскорѣ удается ему главнымъ образомъ какъ сценическому писателю нажить столько, что онъ покупаетъ себѣ домъ и землю въ родномъ городѣ и возстановляетъ права своего фамильнаго герба. Онъ сознаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ духовное свое величіе, безсмертіе, которое суждено ему на долю, сознаетъ что слово его можетъ воздвигнуть другу несокрушимый памятникъ. Но что даже и яркая радуга его поэзіи расцвѣла на меланхолически-темномъ фонѣ, это доказываютъ опять многіе изъ его сонетовъ, въ которыхъ онъ тяжко раздумывалъ о ничтожествѣ земныхъ благъ и почиталъ все бытіе свое едва достойнымъ того, чтобъ проронить о немъ одно слово. Чѣмъ болѣе входитъ онъ въ зрѣлые года, тѣмъ взглядъ его на жизнь становится строже и серьёзнѣе, и тѣмъ больше омрачается вмѣстѣ небосклонъ надъ роднымъ его краемъ. Вступивъ на престолъ, Яковъ I открыто заявилъ парламенту теорію государскаго абсолютизма, бразды правленія предоставилъ онъ недостойнымъ любимцамъ, а самъ отдыхалъ среди добровольныхъ охотничьихъ истомъ и роскошныхъ за ними пиршествъ, или же совсѣмъ зарывался въ богословскія тонкости, предсѣдательствовалъ въ судахъ надъ вѣдьмами и показывалъ свою находчивость въ изобрѣтеніи новыхъ и новыхъ пытокъ. Чуткіе на погоду люди были объяты предчаяніемъ близко надвигающей грозы. При этомъ и искусство подверглось полицейскимъ стѣсненіямъ, къ чему вызвали распространившіяся у новѣйшихъ поэтовъ вольнодумство и безнравственность, тогда какъ съ другой стороны школьная премудрость какого-нибудь Бенъ-Джонсона, съ его правильно отточенными піэсами, пришлась по вкусу высшему обществу и взяла верхъ надъ народнымъ театромъ. Поста-

* Шекспиръ женился, какъ извѣстно, чуть не мальчикомъ.

новка драмъ, выводившихъ на сцену прозу обиходной дѣйствительности со всею внѣшней правильностью по античнымъ образцамъ, много выигрывала и отъ того, что производилась съ помощью цѣлаго хора мальчиковъ королевской капеллы, на чтó Шекспиръ уже намекаетъ въ Гамлетѣ. Не мудрено что, по поводу всѣхъ этихъ перемѣнъ, у него вырывается гнѣвная жалоба:

Жду смерти, не дождусь; мнѣ видѣть надоѣло
Забвенье правоты и чистой, и святой!
Ничтожество себя изукрашаетъ смѣло,
Заслугѣ суждено бресть съ нищенской клюкой;
Чело раба блеститъ всѣхъ почестей убранствомъ,
Позорятъ дерзостно невинность, чистоту,
И истинную власть смѣнило власти чванство,
Вся сила тратится на дрянь и мелкоту;
Искусство сдержано начальственной уздою,
Умъ школьнымъ знаніемъ вполнѣ закрѣпощёнъ,
И вѣрность прослыла глупѣйшей простотою,
Законъ добра вездѣ зломысльемъ побѣжденъ:
Усталъ я; смерть была бъ мнѣ въ истинную сладость,
Не покидай я здѣсь всѣхъ милыхъ не на радость.

Такой глубокой раздумчивости какъ нарочно шло поощрительно навстрѣчу зарождавшееся тогда новое философское направленіе. У Шекспира былъ уже въ рукахъ англійскій переводъ знаменитыхъ „Опытовъ" Монтеня (Montaigne), и нѣкоторыми мѣстами изъ этой книги воспользовался онъ въ „Бурѣ" и въ „Гамлетѣ"; а въ послѣднемъ Чичвицъ недавно указалъ еще и на отголоски изъ Джордана Бруно. Въ 1685-мъ году итальянскій поэтъ-философъ прожилъ нѣкоторое время въ Лондонѣ и напечаталъ тамъ нѣсколько своихъ сочиненій. Когда Шекспиръ прочелъ у Монтеня, какъ разнообразно люди думаютъ о Богѣ и о мірѣ, и каждый при этомъ опирается на свои крѣпкія основанія; то въ душѣ его это еще болѣе утвердило ту терпимость, которая чужда всякаго изувѣрства и лицемѣрія, и онъ постигъ все значеніе субъективнаго взгляда, такъ что могъ сказать устами Гамлета: Ни что само по себѣ ни хорошо, ни дурно; только всилу нашей мысли становится оно тѣмъ или другимъ. У Бруно нашелъ онъ всеединство жизни среди быстросмѣнной череды явленій, нашелъ творческій божественный духъ, присущій природѣ въ качествѣ изнутри организующаго художника. Глубокомысліе Якова Бёме, устремленное къ нравственнымъ задачамъ бытія, религіозное и вмѣстѣ полное фантазіи, было сродственно англійскому поэту, но они остались другъ другу неизвѣстными. У Бáкона не могъ онъ научиться ни чему, кромѣ того чтò самъ понималъ гораздо лучше. Бàконъ (въ этомъ смыслѣ) повторилъ вѣдь только монашеское изреченіе, что Таинства Откровенія тѣмъ божественнѣе, чѣмъ они кажутся нелѣпѣе и невѣроятнѣй человѣческому взгляду. Это отступничество отъ разума Шекспиръ скорѣе бы назвалъ вмѣстѣ съ Чиллингвортомъ дурацкимъ жертвоприношеніемъ, которое едва ли можетъ быть угодно Богу; вѣдь старшій современникъ его, Гукеръ, назвалъ же чистымъ скотоподобіемъ безусловную готовность идти въ поводу́ какого ни есть внѣшняго ученія, наложить себѣ оковы на здравый смыслъ, не слушать ни какихъ рѣшительно доводовъ и слѣдовать какъ стадо барановъ за передовикомъ, не зная ни куда идешь, ни зачѣмъ. Младшій его современникъ, Гербертъ, доискивался истинъ, насчетъ которыхъ всѣ народы согласны между

собою; такія истины, думалъ онъ, можно считать за общія, нераздѣльныя съ нашею природой; сюда онъ относилъ вѣру въ единаго Бога, славимаго добродѣтелью и благочестіемъ, а также вѣру въ воздаяніе за добро и зло. Въ этомъ состояла и религіозность Шекспира, и въ этомъ же смыслѣ единомысленный съ нимъ Гёте называлъ его природнымъ благочестивцемъ (Naturfromm).

Переходъ ко второму періоду художническаго его творчества, простирающемуся немного дальше перваго десятилѣтія 17-го вѣка, составляетъ „Гамлетъ". Марія Стюартъ сочеталась съ убійцею своего мужа; вдова графа Эссекса, черезъ нѣсколько дней послѣ его кончины, отдала руку своему любовнику, и, говорятъ, ея-то сынъ представлялся воображенію Шекспира при характеристикѣ Гамлета; впрочемъ были у него и ближайшіе еще поводы изобразить на сценѣ притворное помѣшательство, обнаруживающее проблески мудрости среди самыхъ диковинныхъ рѣчей: онъ могъ такимъ образомъ изложить здѣсь все, что̀ волновало собственную его душу, излить всю горечь, накопившуюся у него на̀ сердцѣ противъ свѣта, и высказаться юмористически о мучительныхъ загадкахъ бытія. Въ былинѣ про датскихъ королей Гамлетъ возвращается домой зятемъ короля Англіи, умерщвляетъ убійцу своего отца, сожигаетъ его за̀мокъ со всѣми придворными и вступаетъ на престолъ дѣдовъ; если Шекспиръ далъ самому̀ ему трагическій исходъ, то это важнѣйшая отмѣна противъ сказанія, и она бросаетъ свѣтъ на его замыслъ; а впрочемъ мы готовы согласиться съ Рюмелиномъ, что у поэта остались элементы древнесѣверной исторіи и эпохи на ряду съ такими, совершенно къ нимъ не подходящими, которые вполнѣ принадлежатъ новому образованію и новому уже строю чувствъ и мыслей, и что это внесло нѣкоторую неясность въ его произведеніе, которое, благодаря множеству геніальныхъ чертъ въ обрисовкѣ характеровъ и въ иныхъ отдѣльныхъ изреченіяхъ, всегда вызываетъ къ новому и новому опять пересмотру. Трагедія лежитъ передъ нами такъ же полная тайнъ, какъ и сама жизнь, и этотъ полусвѣтъ какъ не льзя больше соотвѣтствуетъ настроенію и освѣщенью цѣлаго; Ульрици уподобляетъ ее романтическому ландшафту при лунномъ свѣтѣ, съ блестящими верхами скалъ, темными дебрями и полуозаренною мѣстами долиной. Ни одного изъ своихъ созданій Шекспиръ не пропиталъ до такой степени кровью своего сердца, ни одного столько разъ не переработывалъ. Какъ Фаустъ для Гёте, оно сдѣлалось для него поэтическимъ дневникомъ внутреннихъ его переживовъ, его чувствованій и помысловъ; въ обѣихъ драмахъ замкнутое въ себѣ единство и ясность ходожественнаго цѣлаго возмѣщаются обиліемъ глубокомысленныхъ и прекрасныхъ частностей; это, если хотите, поэтическія думы, но только раздумье, рефлексія всегда насыщены въ нихъ чувствомъ, размышленіе выходитъ прямо изъ внутренней борьбы, изъ страданій души, или по крайней мѣрѣ всегда сопровождается отголоскомъ сердечнаго чувства; все здѣсь внутренно пережито, испытано и все вмѣстѣ съ этимъ возведено во всеобщность мысли: оттого то мы и сами живемъ опять съизнова вмѣстѣ съ Гамлетомъ и Фаустомъ. Шекспиръ не только высказывается въ своей піесѣ о драматическомъ искусствѣ и объ актерахъ; онъ даже влагаетъ въ уста Полонію правила житейской мудрости, а Гамлетъ говоритъ у него прямо, какъ понастоящему должно вести жизнь:

Великъ
Тотъ истинно, кто безъ великой цѣли
Не возстаетъ; но за песчинку бьется на́ смерть,
Когда задѣта честь.
(Перев. Кронеберга.)

Гёте думалъ найдти слѣдующій ключъ къ цѣлому созданію: „Великій подвигъ возложенъ на̀ душу, которой онъ не по силамъ. Дубъ посаженъ здѣсь „въ дорогой сосудъ, способный вмѣстить развѣ только милые какіе-нибудь „цвѣточки; корни дерева прутъ врозь, и сосудъ распался въ дребезги.“ Но Гамлетъ не нѣжонка, не слабосилъ; онъ охотно и искусно пускаетъ въ ходъ оружіе, онъ отважно бьется съ морскими разбойниками, Офелія славитъ воинственную его руку, а Фортинбрасъ взаключеніе говоритъ, что онъ явилъ бы все величіе царя и на престолѣ. Это прекрасная, многодумная душа, правда живущая предпочтительно внутренней только стороною, изначала смотрѣвшая на свѣтъ съ юношескимъ идеализмомъ и мечтавшая о свѣтлой будущности: вдругъ смерть отца и неожиданный бракъ матери надломили ему сердце, и онъ тогда увидѣлъ, что точно такъ же вѣдь надломленъ и міръ, превратившійся для него съ тѣхъ поръ въ садъ, полный негодныхъ травъ и плевелъ. Весь отдавшись фантазіи и томительному раздумью, онъ чуетъ что-то недоброе, какое-то совершившееся злодѣйство. Духъ отца подтверждаетъ его смутное чаяніе. Но онъ ужь пересталъ быть наивно легковѣрнымъ; духъ можетъ быть одною лишь мечтой его собственнаго воображенія; ему нужны ясныя доказательства, и оттого онъ начинаетъ вести себя такъ, что и у другихъ невольно является подозрѣніе, не предполагаетъ ли, или не знаетъ ли онъ въ самомъ дѣлѣ какой-нибудь тайны, а это даетъ ему случай зорко наблюдать за дядею; онъ пользуется театральнымъ представленіемъ, чтобъ испытать его. Тутъ нѣтъ ни одного безцѣльнаго дѣйствія; но, конечно, Гамлетъ болѣе умозрительная и художническая, нежели практическая натура: оттого и плачется онъ на то, что ему пришлось возстановлять расшатавшееся въ основахъ государственное зданіе. Главная сила его мысль: онъ знаетъ, что у любой вещи двѣ разныя стороны, и какъ геніальный юмористъ выставляетъ на видъ эту двоедѣйственность жизни. Въ божественный почетъ человѣку дана власть самому́ распоряжаться своими дѣйствіями; что они вытекаютъ изъ самосознательной его воли, ведутся его обдуманнымъ размышленіемъ, это только и рознитъ ихъ отъ естественныхъ событій, это одно дѣлаетъ ихъ поступками и придаетъ имъ нравственное значеніе. Но и для дѣйствій нашихъ, какъ и для познанія, намъ необходимъ матерьялъ внѣшняго міра, который не въ нашей власти создать, который мы должны принять какъ нѣчто данное и потомъ въ себѣ переработать. Мы можемъ выполнить только то, на что есть матерьялъ; ходъ міра идетъ вѣдь своимъ порядкомъ, и кто захочетъ все взвѣсить и сообразить прежде чѣмъ дѣйствовать, тотъ въ ближайшій моментъ найдетъ передъ собой уже другое, измѣнившееся положеніе вещей, которое поставитъ ему новыя опять задачи, и такимъ образомъ, все раздумывая и передумывая, онъ никогда, пожалуй, не дойдетъ до дѣла. Да притомъ мы далеко не можемъ все сдѣлать однимъ нашимъ сознаніемъ: оно освѣщаетъ намъ всегда только малую часть нашего существа, а дѣло вѣдь идетъ о томъ, чтобы избранное нашей собственною волей согласить

какъ съ міровымъ положеніемъ, такъ и съ нашими внутренними побудами, съ бурями страстныхъ увлеченій. Тутъ останавливаетъ насъ вниманіе ко благу нашей собственной души, оно задерживаетъ и тормозитъ порывъ природы и аффекта; а между тѣмъ послѣдній только вѣдь одинъ и пролагаетъ мостъ отъ мысли къ дѣлу.

Такъ всѣхъ насъ совѣсть обращаетъ въ трусовъ,
Такъ блекнетъ въ насъ румянецъ сильной воли,
Когда начнемъ мы размышлять; слабѣетъ
Живой полетъ отважныхъ предпріятій
И робкій путь склоняетъ прочь отъ цѣли.
(Переводъ Кронеберга.)

Практическая бодрость, инстинктивная увѣренность природы подрывается уваженіями, которыя тѣмъ болѣе принимаетъ въ расчетъ соображающій умъ, чѣмъ болѣе онъ взвѣшиваетъ и хочетъ имѣть подъ рукой всѣ основанія и послѣдствія поступка. Такимъ образомъ высшее въ человѣкѣ, свободная мысль его, можетъ сдѣлаться для него трагической, если она слишкомъ односторонне и исключительно овладѣетъ его душою. Когда Гамлетъ выпыталъ у короля сознаніе вины театральнымъ представленьемъ, это для него прежде всего теоретическое торжество; и когда онъ увидѣлъ его потомъ въ своихъ рукахъ, хотѣвшимъ молиться и не могшимъ, онъ опять отлагаетъ свое дѣло, съ тѣмъ чтобъ напередъ переговорить съ матерью, высказать ей въ пламенныхъ словахъ увѣты самой благородной нравственности, которыхъ ясная глубина плохо однакожь ладитъ съ его нежеланіемъ убить злодѣя единственно лишь потому, что умертви онъ его на молитвѣ, тотъ попалъ бы, пожалуй, въ небо, а не въ адъ. По правдѣ же дѣло и теперь вышло бы еще сомнительнымъ и темнымъ, такъ какъ злодѣй изобличенъ вѣдь только передъ Гамлетомъ, а не передъ лицомъ всего народа. „Эта невозможность „мести и безсознательное самотерзаніе въ желѣзной сѣти положенья, вслѣд„ствіе того, что благодаря духовидческому созерцанію онъ лишь самъ прав„ственно увѣренъ въ преступленіи, но не можетъ ясно и наглядно доказать „его передъ свѣтомъ, — именно и составляютъ его трагическую судьбу“, говоритъ І. Л. Клейнъ о Гамлетѣ. Посылку въ Англію Гамлетъ принимаетъ на себя въ надеждѣ, что онъ еще глубже подкопается подъ противника и успѣшнѣе поведетъ свое дѣло оттуда. Случайности этого дальняго пути приводятъ его къ новому сознанію:

Благословенна будь моя рѣшимость!
Насъ иногда спасаетъ безразсудство,
А планъ обдуманный не удается.
Есть божество, ведущее насъ къ цѣли,
Какой бы путь ни избирали мы....
(Переводъ Кронеберга.)

Когда потомъ могильщики съ своими загадками пародируютъ тщетныя усилія людей разрѣшить великую загадку міра, а Гамлетъ видитъ тутъ же своими глазами, къ чему подконецъ ведутъ всѣ замыслы, — къ могилѣ, онъ совершенно предается волѣ Провидѣнія. Быть готову, вотъ и все, — въ это слово просвѣтляется его тревожный порывъ все сдѣлать собственными силами, та заносчивость, благодаря которой, занятый внутренно только сво-

имъ дѣломъ, онъ дозволяетъ себѣ дерзостно играть другими, — Офеліей, Розенкранцемъ, Гильденштерномъ, Полоніемъ,—тотъ, наконецъ, аристократизмъ духа, та спѣсь ума, которыя мѣшали ему даже соболѣзновать этимъ несчастнымъ. Ему довелось узнать, что вмѣсто благовременнаго удара одному злодѣю, онъ по своей винѣ нанесъ гибель многимъ другимъ. Богатство душевной его жизни поэтъ изобразилъ намъ доброжелательно, но въ то же время и показалъ, какъ онъ переполнялся горечью противъ дѣйствительности и изводилъ самъ себя въ своемъ одностороннемъ идеализмѣ, а къ дѣлу пришелъ только тогда, когда уже носилъ смерть въ груди́ своей. Совершеннымъ про̀тивнемъ ему является Лаэртъ, практически-ловкій и готовый всегда къ дѣйствію, зато и не разборчивый на средства; возстаніе народа въ его пользу служитъ доказательствомъ того, какъ было бы оно легко въ пользу Гамлета. Что они обмѣниваются оружіемъ въ одномъ изъ обычныхъ тогда состязательныхъ поединковъ, и оба такимъ образомъ падаютъ жертвою одинъ другого,—это истинно мастерская черта, которая, конечно въ ряду съ разными другими, обнаруживаетъ намъ идею поэта: нравственно-осторожный и въ то же время мужественно-боевой духъ какого-нибудь Фортинбраса или Гораціо—настоящая средина между двумя этими односторонностями, та средина, которой по праву принадлежитъ господство. Воспитанный въ Парижѣ Лаэртъ олицетворяетъ собою романскій характеръ, а обучавшійся въ Виттенбергѣ Гамлетъ—германскій: обращая всѣ силы на добросовѣстность и образованіе, Нѣмцы вѣдь долго пасовали передъ Французами; при всей политической ревности, имъ конечно не слѣдовало жертвовать своимъ кровнымъ достояніемъ! И король постоянно занятъ составленіемъ плановъ и желаніемъ все устроить посво̀ему, какъ Га́млетъ; но его мучитъ не забота о предположенномъ дѣлѣ, а о томъ, которое уже совершено и которое находитъ же себѣ однако мстителя. Полоній также мнитъ себя всезнающимъ и гибнетъ отъ того, что хочетъ все разнюхать, не имѣя ни какихъ нравственныхъ правилъ; тогда какъ королева и ложные друзья, именно—оба царедворца, губятъ себя своей апатіей, которая, ни на что сама не рѣшаясь, дѣлаетъ ихъ послушными орудіями для всего. Офелія виновна передъ своимъ возлюбленнымъ, унизившись служить средствомъ для вывѣдки тайныхъ его мыслей; онъ сводитъ ее съ ума своей неоткровенностью и сверхъ-того еще тѣмъ, что отнимаетъ себя у ней убійствомъ ея отца; но и изъ разбитой души ея звучитъ еще первоначальная краса ея природы, и ея трогательное исчезновеніе въ волнахъ даетъ ей тотъ сердечный миръ, въ который входитъ послѣ и самъ Га́млетъ, согласивъ свою волю съ волей божества. При этомъ высшемъ примиреніи мы готовы сказать съ Гораціо: Покойной ночи, милый принцъ. Спи мирно, подъ свѣтлыхъ ангеловъ небесный хоръ! Но Фортинбрасъ, достигающій древнихъ правъ своихъ на датскій престолъ, заканчиваетъ радостно-энергическимъ возгласомъ: Велите стрѣлять изъ пушекъ!

Глубокій взглядъ въ природу вещей и духа, мужески-серьёзная оцѣнка жизни въ ея разнообразныхъ явленіяхъ повели Шекспира преимущественно къ трагедіи во второй періодъ его творческой могуты. Онъ пишетъ Отелло, Лира, Макбета. Онъ стоитъ на вершинѣ силы и искусства; саксонскій или германскій тонъ взялъ въ немъ рѣшительный перевѣсъ надъ романскимъ, но линія красоты часто прерывается здѣсь характеристической рѣзкостью,

обиліе содержанія для него важнѣе пріятности формы, и легкій потокъ рѣчи уступаетъ сжатости, которая въ смѣлыхъ метафорахъ готова скомкать вмѣстѣ и самое иногда отдаленное, которая подчиняетъ себѣ стихъ, вмѣсто того чтобы къ нему ластиться и приноровляться. Притомъ планъ піэсъ гораздо запутаннѣй, сложнѣе, но въ то же время начертанъ съ удивительной прозорливостью; умъ, сознательный разсудокъ, сообразительность какъ будто бы спорятъ съ геніальнымъ вдохновеніемъ за первенство. Характеры задуманы съ необычайною глубиной, и любой изъ нихъ столько же богато развернутъ въ самомъ себѣ, какъ и удивителенъ по своей разности отъ другихъ. Но Шекспиръ всего болѣе налегаетъ теперь на опасность величія, соблазняющаго человѣка на себялюбивую кичливость и этимъ доводящаго его до тяжкой вины; какъ будто бы герои убирались великолѣпнѣйшимъ образомъ, именно предназначаясь на жертву. Онъ даетъ самыя широкія рѣшенія затруднительнѣйшихъ въ мірѣ проблемъ, и подобно тому какъ греческіе трагики искали себѣ возвышенныхъ типовъ среди поколѣнія Титановъ и древнѣйшихъ чудо-богатырей, Шекспиръ обращается теперь къ сѣвернымъ сказаніямъ, чтобы въ такую пору, когда все ставилось на конецъ меча, обнаружить безоглядный порывъ человѣческой страсти во всемъ ея ужасѣ, но зато путемъ потрясающаго суда и привести ее послѣ къ тѣмъ болѣе коренному очищенію. Легкокрылой, бьющей ключомъ шутливости его комедій насталъ тутъ рѣшительный конецъ, или же она обратилась у него въ язвительную сатиру; въ „Чѣмъ аукнется, тѣмъ и откликнется“ (или въ „Мѣрѣ за мѣру“) дотого серьёзно-тяжекъ путь, какимъ гордая самоувѣренность добродѣтели приходитъ къ упадку, что насъ разбираетъ уже не смѣхъ, и мы скорѣе готовы ударять себя въ грудь вмѣстѣ съ евангельскимъ мытаремъ.

Впротивень піэсамъ изъ отечественной исторіи, радостно славившимъ восходящее величіе Англіи, выступаетъ теперь гибель древней римской свободы въ „Цезарѣ“, въ „Антоніи и Клеопатрѣ“. Необыкновенно-простая пластика характеровъ, стройная слаженность дѣйствія, ясный потокъ сценической передачи, выраженіе политическихъ мыслей въ мраморно-твердыхъ, монументальныхъ можно-сказать словахъ,—все это связываетъ еще Цезаря съ прежнею манерой и сообщаетъ этому произведенію тотъ античный ароматъ, которымъ такъ же вѣетъ здѣсь отъ шекспирова генія, какъ и отъ старика Плутарха. Образъ самого героя набросанъ въ крупныхъ явственныхъ чертахъ, но мы потребовали бы теперь, чтобы поэтъ яснѣе изобразилъ намъ его политику и необходимость для тогдашняго міра въ единовластителѣ, хотя въ двухъ послѣднихъ актахъ заговорщики и сознаютъ, что для республики нужны республиканцы, хотя они и платятся за то, что ошибочно прилагаютъ ко всему народу мѣрило своего собственнаго бытія и своихъ собственныхъ желаній. Но стремленіе ихъ было точно такъ же въ своемъ правѣ, какъ и замыслы Цезаря: оттого они погибаютъ какъ благородные люди. Съ особенною любовью обрисованъ Шекспиромъ Брутъ, и врагъ его, Антоній, высказываетъ эту личность слѣдующими вѣскими словами:

Прекрасна
Была жизнь Брута; въ немъ стихіи такъ
Соединились, что природа можетъ,
Возставъ, сказать предъ цѣлымъ міромъ: это
Былъ человѣкъ!

(Переводъ Михаловскаго.)

Противоположность кроткой его души съ своекорыстнымъ честолюбцемъ Кассіемъ, его простой, правдивой рѣчи съ геніальною, мастерски сотканною изъ ироніи и искренняго восторга, рѣчью Антонія,—это уже всѣмъ извѣстныя первостепенныя черты поэта. Что истиннаго величія, способной вызвать наше сочувствіе нравственной высоты, нѣтъ въ „Антоніи и Клеопатрѣ", — вотъ что лишаетъ эту трагедію, не смотря на многія ея превосходства, той эффектности, какою обладаетъ „Цезарь". Потомъ, при безпрерывной перемѣнѣ мѣстъ, цѣлое слишкомъ ужь распадается на одну сопостановку происшествій, которыя хотя и приведены въ связь между собою, но одно изъ другого не развиты; да и интересъ разнесенъ надвое между государственнымъ дѣломъ и душевными отношеніями главныхъ дѣйствующихъ лицъ. Міровладыкѣ, вволю налакомившемуся всѣмъ, что могли представить ему и трудъ и сластолюбіе его эпохи, встрѣчается вдругъ царица, лежавшая уже въ объятіяхъ Цезаря, полная граціи, ума и страсти, но безъ чувства долга, безъ нравственныхъ идей, и въ обоихъ вспыхиваетъ послѣдняя любовь со всей силою первоначальной, такъ что они все готовы изъ-за нея забыть. Гейзе конечно правъ, говоря, что блестящій феноменъ подобной четы, „никогда не виданной еще міромъ", взошелъ какъ метеоръ передъ художникомъ и оплодотворилъ поэтическое его воображеніе; онъ показываетъ здѣсь, какъ и самый даровитый человѣкъ долженъ погибнуть, „когда поставитъ свою похоть владыкой надъ разумомъ"; но пусть роскошныя жизненныя силы истекаютъ кровью въ ненасытномъ сластолюбіи, Шекспиръ украшаетъ ихъ тѣмъ не менѣе такимъ преизбыткомъ поэтическихъ чаръ, который дѣлаетъ ихъ на нашъ взглядъ несравненно цѣннѣе холодно-расчетливой политики, столь восхваляемаго реализма пошлой вседневности, который самодовольно кичится тѣмъ, что загодя отдѣлался отъ всѣхъ юношескихъ идеаловъ, — тогда какъ безъ вѣрности идеалу весь блескъ человѣческаго существованія расплывается подобно измѣнчивымъ вечернимъ облакамъ, въ чемъ вѣдь сознается и самъ Антоній.

Лучшимъ складомъ драматической постройки изо всѣхъ римскихъ трагедій Шекспира отличается Коріоланъ. Здѣсь выведена на сцену истинно геройская натура, изображенъ настоящій человѣкъ дѣйствія, который всѣмъ хочетъ быть самъ и благодаря лишь самому себѣ, который готовъ противопоставить свою силу и волю даже и отечеству, который даже измѣняетъ ему для того чтобы отмстить за позорное оглашеніе себя измѣнникомъ, но который самъ потомъ ему же приноситъ свою жизнь въ очистительную жертву. Аристократизмъ въ противоположность пошлой толпѣ и мелкодушнымъ ея вожакамъ тутъ не главное; онъ только придаетъ герою историческій колоритъ, точно такъ же какъ степенный, словоохотливый Мененій и вполнѣ женственная супруга Коріолана служатъ ему только зеркальною наводкой, а высокая душа матери овинословливаетъ его характерную особенность и подготовляетъ къ тому потрясающему повороту, гдѣ чрезмѣрно напряженная мужеская гордыня уступаетъ наконецъ мѣсто человѣчности. Когда природная сила Коріолана съ самаго начала изумляетъ насъ, когда мы радостно дивимся твердости, которая не дозволяетъ ему ни склониться, ни польстить, когда своей благородной строптивостью онъ самъ вызываетъ противъ себя удары рока,—мы чувствуемъ всю трагичность этого веледушія, которое—какъ намекалъ уже и Плу-

тархъ—считаетъ существеннымъ свойствомъ мужественной силы господствовать надъ всѣмъ и никогда не уступать, — мы чувствуемъ трагичность его вполнѣ, какъ скоро оно увлекло его забыть отечество и вступить въ союзъ съ врагами; но все это только до тѣхъ поръ, пока не явились передъ нимъ мать, жена и ребенокъ, и не дали ему ощутить, что онъ вѣдь наконецъ не камень, что онъ такой же человѣкъ какъ и всѣ, пока любовь и вопіющій голосъ долга не сломили въ немъ себялюбиваго своенравія, и надъ суровымъ мужествомъ не восторжествовала благородная человѣчность.

Напротивъ того, „Генрихъ VIII", драма изъ недавняго прошлаго англійской исторіи, вся распадается у него по частямъ, какъ ни превосходно проступаетъ въ отдѣльныхъ ея сценахъ все то, что̀ Шекспиръ считалъ великимъ добыткомъ, вынесеннымъ изъ междоусобныхъ смутъ и потрясеній, и что̀ въ пророчествѣ при рожденіи Елисаветы онъ возвѣщаетъ какъ благодать новаго времени: Бога будутъ тогда чествовать истиной, реформація будетъ проведена вполнѣ, вмѣсто партейныхъ крамолъ водворится миръ, образованіе и личныя способности дадутъ человѣку положеніе въ государствѣ, и заслуга будетъ достойно вознаграждаема. Поэтъ, правда, не польстилъ королю, но поэтическое правосудіе надъ нимъ не исполнилось; а это также въ свою очередь отнимаетъ у произведенія единство совокупнаго впечатлѣнья.

Если мы обратимся теперь къ драмамъ, которыя отъ серьёзныхъ столкновеній приводятъ однакожь къ благополучному окончательному исходу, и заступаютъ въ этотъ періодъ мѣсто комедій, то милая идиллія въ четвертомъ актѣ „Зимней сказки" напомнитъ намъ полный цвѣтъ пастушеской поэзіи въ „Какъ вамъ угодно", съ тою однако разницею, что мы напередъ должны были испытать, какъ легко оборваться въ пропасти, лежащія въ человѣческомъ сердцѣ; и только вѣдь благопріятство сказочныхъ случайностей приводитъ потомъ къ доброму концу и развязываетъ перепутанныя нити, при чемъ ни реалистическая обрисовка характеровъ не примирена какъ слѣдуетъ съ фантастичностью событій, ни трагическое начало піэсы—съ позднѣйшимъ наступленіемъ комическихъ сценъ. —„Чѣмъ аукнется, тѣмъ и откликнется" своею нравственною основною мыслью подходитъ, если хотите, къ „Венеціанскому купцу". Какъ Порція говоритъ тамъ, что по пути строгаго права ни кому изъ насъ не прійдти къ добру, что всѣ мы ждемъ и просимъ себѣ милости, а потому и сами должны миловать,—такъ точно здѣсь выражается Изабелла:

Ахъ, всѣ вѣдь мы подпали гнѣву божью,
А онъ, въ чьей власти мстить и праведно карать,
Нашелъ же средство. Ну, скажите,
Что былобъ съ вами, еслибъ Судія верховный
Судилъ васъ, какъ вы есть? Подумайте, и милость
Конечно излетитъ отъ вашихъ устъ, какъ у младенца
Новорожденнаго дыханіе впервые излетаетъ.

Подобно тому какъ Шейлокъ съ своимъ правомъ, такъ точно здѣсь Анджело съ своей фарисейской добродѣтелью, съ своимъ житейскимъ ханжествомъ, приведенъ къ гибели жестокосердіемъ и гордою увѣренностью въ самомъ себѣ; онъ тѣмъ глубже тонетъ, чѣмъ болѣе старается прикрыть и закрасить свои поступки. Остави намъ долги наша, яко же и мы оставляемъ должникомъ нашимъ, — вотъ какъ можно истолковать заглавіе піэсы.

Как̀ъ тамъ въ центрѣ всего дѣйствія стоитъ Порція, так̀ъ здѣсь — чистая душою и мудрая Изабелла. Но вмѣсто свѣтлой кротости во взглядѣ на жизнь, здѣсь въ изложеніи царитъ терпкость, безпощадно клеймящая самодовольную добродѣтель, лишенную всякой любви; и вмѣсто поэтическихъ положеній, которыми отличается „Венеціанскій купецъ", здѣсь въ самомъ сюжетѣ есть что-то отталкивающее для болѣе нѣжнаго, деликатнаго чувства.—Въ „Цимбелинѣ" Постгумъ и Имоджена принадлежатъ къ самымъ идеально выдержаннымъ мужскимъ и женскимъ обликамъ поэта, но въ композиціи нѣтъ той духовной перспективы, которая выдвигала бы ихъ на передній планъ и группировала бы вокругъ нихъ остальныя фигуры; напротивъ, всѣ онѣ стоятъ здѣсь рядомъ, какъ равноправ̀ныя: участіе наше невольно дробится среди пестрой и разнообразной череды, и потребна перекрестная встрѣча бездны интригъ, для того чтобы онѣ упразднились одна другою и подконецъ вышло то, чему быть должно́, но вышло безъ душерадной комической веселости и безъ спасительнаго освященія трагическою скорбью, тогда какъ внутренно правящій событіями Промыслъ возвѣщаетъ державную власть свою только однимъ внѣшнимъ явленіемъ божества. Поэтому, сколь ни превосходно обдѣланы многія частности, какъ ни прекрасно возвеличена вѣрность, какъ добрая природа ни торжествуетъ подконецъ надъ всею сутолокой и суетнёй, я только тогда бы рѣшился, по примѣру Гервинуса, сблизить эту піэсу съ „Королемъ Лиромъ", еслибы послѣдній представлялся мнѣ дотого же сказочно-страннымъ, какимъ изображаетъ его Рюмелинъ. Но я вижу въ немъ отнюдь не ту мнимую нелѣпицу, а вмѣстѣ съ Францемъ Горномъ — трагедію всемірнаго суда; я не знаю ни одной піэсы, которая бы такъ глубоко потрясала до мозга костей, и доставляла бы потомъ очищеніемъ страсти такое трогательное и свыше освящающее примиреніе.

Если Гёте былъ въ правѣ сказать (и онъ, поэтъ, сказалъ то, что́ говоримъ стало-быть не мы одни, философы): Шекспиръ ставитъ всегда въ самый центръ то или другое понятіе и относитъ къ нему весь міръ, цѣлую вселенную,—то, конечно, въ Лирѣ душою всего дѣйствія ставитъ онъ чувство чливости, которымъ крѣпка семейная жизнь, любовь между родителями и дѣтьми, —ставитъ съ тѣмъ, чтобы показать въ двоякой судьбѣ, какъ рушатся всѣ рѣшительно связи, когда человѣчество оторвется здѣсь отъ своихъ столько же естественныхъ, сколько и нравственныхъ корней, такъ что намъ мнится,—мы перенеслись въ какой-то Богомъ забытый міръ и съ крикомъ невольнаго отчаянія призываемъ къ себѣ спасенье. Тогда разнуздываются всѣ дикія страсти, одна чудовищность, одинъ ужасъ затмеваются другимъ, пока не сверкнетъ наконецъ лучъ мести и злые не растерзаютъ другъ друга или не подпадутъ карѣ правыхъ, а добрые не заявятъ себя среди напастей и бѣдъ, не приведутъ заблудшихъ къ самочувствію и къ сознанію живой правды. Если здѣсь бездушныя дочери, а тамъ себялюбивый сынъ, выгнали отцовъ скитаться въ темнотѣ и скорби, то дѣти, которыхъ прежде не хотѣли знать, являются въ любви своей спасительными ангелами и цѣленіе себѣ находятъ въ глубинѣ собственной души. Коренная вина Лира и Глостера не въ томъ, что они отвергли Корделію и Эдгара, но въ томъ, что Глостеръ запятналъ чистоту семейной жизни не искупленнымъ еще прелюбодѣяніемъ, что онъ предпочелъ незаконнаго сына законному и вызвалъ его этимъ захватить силою

наслѣдіе, котораго онъ несправедливо лишался; коренная вина въ томъ, что чувствомъ дѣтской любви, которое познается лишь на дѣлѣ и въ душевномъ расположеніи, Лиръ непремѣнно хотѣлъ услаждаться на словахъ, и словами его мѣрилъ, чѣмъ онъ воспиталъ притворство въ старшихъ дочеряхъ, а меньшую запугалъ, и наконецъ не понималъ уже безмолвной любви ея. Лиръ хотѣлъ наружнаго только вида, вмѣсто правды; оттого такъ и опротивѣла ему потомъ всякая внѣшняя обстановка, что въ нагомъ Томѣ онъ признаетъ „вещь, какъ она есть", настоящую сущность дѣла. Свѣтъ духа и свободы для Глостера былъ ничто, зато онъ и лишается послѣ зрѣнія. „Что мухи для злыхъ мальчишекъ, то самое мы для боговъ: они бьютъ насъ просто для потѣхи", говоритъ онъ въ отчаяніи; но вотъ приходитъ неузнанный имъ Эдгаръ и становится его душеводцемъ, пока, раскаявшись, онъ не предался вполнѣ волѣ божіей, и тогда онъ съ улыбкою оканчиваетъ жизнь, благословляя своего сына. Лиръ—субъективный центръ всего созданія, въ безуміи его отражается какъ въ зеркалѣ общее распаденіе, разстройство; но онъ и тутъ еще остался до конца ногтей царемъ, и въ своихъ фантастическихъ порывахъ творитъ судъ надъ людской низостью, пока въ объятіяхъ Корделіи не приходитъ наконецъ въ себя, пока не обрѣтаетъ въ ней опять спокойствія и мира, и еще изъ смерти ея не узнаётъ, что существо любви — преданность и готовность на всѣ жертвы для ближнихъ. Въ цѣлой піэсѣ дѣйствительно звучитъ глубокое сѣтованіе на напасти бытія: „когда мы родимся, мы плачемъ выходя на дурацкую эту сцену"; но вѣдь ясно, что вина себялюбія влечетъ за собой страданья, или, какъ говоритъ, Эдгаръ:

Да, правосудны боги, силы неба,
И грѣхъ любимый намъ же обращаютъ въ казнь.

На томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ онъ беззаконно породилъ Эдмунда, Глостеръ предательски ослѣпленъ по его злоумышленію. — Но сколько ни охватываютъ насъ здѣсь мракъ и буря, мы не теряемъ вѣры въ лучшее, когда изгнанный Лиромъ Кентъ тутъ же заявляетъ передъ нимъ несокрушимую свою вѣрность, когда шутъ не покидаетъ Лира и въ злосчастіи, стараясь шутками разсѣять тяжкую его скорбь, стараясь даже привести ими помѣшаннаго къ сознанію безумныхъ его поступковъ. Въ Эдгарѣ школа бѣдствій развиваетъ такую находчивость ума, такую энергію воли, которыя даютъ ему силу совершить судъ божій съ мечомъ въ рукѣ и установить среди общаго разстройства лучшій порядокъ заодно съ герцогомъ Альбани, также воспрянувшимъ и закалившимся въ борьбѣ. Такъ-какъ зло—самоуничтожающаяся стихія, то Гонериль и Регана погибаютъ одна отъ другой, тогда какъ Эдмундъ даже и при смерти пытается еще сдѣлать что-нибудь доброе, и утѣшается по крайней мѣрѣ тѣмъ, что все-таки хоть былъ любимъ на этомъ свѣтѣ. О Корделіи повторю я здѣсь сказанное въ моей „Эстетикѣ": Природѣ ея противно высказывать устами сущность тѣхъ нѣжныхъ дѣтскихъ чувствъ къ отцу, которыя живутъ въ глуби сердца, въ душевномъ настроеніи, и выставлять въ хвастливыхъ словахъ на оцѣнку свѣту то самое, что̀ должно̀ быть дѣломъ цѣлой жизни, но втиши; однако она слишкомъ ужь недоступно таитъ свою безмолвную любовь въ тѣ минуты, когда ей слѣдовало бы кинуться на грудь отцу со всей дѣтской откровенностью и прямо отклонить его отъ безразсуднаго шага (предоставленія всей власти старшимъ сестрамъ). А вно-

слѣдствіи, когда, руководясь своей любовью, Корделія спасаетъ отца и приноситъ ему успокоеніе, она дѣлаетъ это съ помощью французскаго вторженія въ Англію, не предваривъ однакожь во̀время, что идетъ не съ завоевательными цѣлями, а именно только для Лира, такъ что даже и герцогъ Альбани вынужденъ противустать ей: подобно Антигонѣ, изъ-за своихъ семейныхъ дѣлъ позабыла она и о государствѣ, и объ его правѣ. Но принесши себя въ жертву, она запечатлѣваетъ кровью свою любовь, и отходитъ просвѣтленная вмѣстѣ съ отцомъ отъ этого внѣшняго міра въ міръ вѣчной истины, настоящую свою отчизну. Какъ постепенно добрые и злые выдѣляются изъ обоихъ враждебныхъ домовъ и вступаютъ между собой въ связи, какъ дѣйствіе неудержно подвигается впередъ, сочетая ужасное съ милымъ и трогательнымъ, отвратительно-страшное съ высокимъ, какъ тутъ же проскользаетъ мѣстами юморъ и среди скорбей и напастей взвивается надъ ними въ свѣтлую, недосягаемую высь — все это полно такой неодолимой естественной силы и вмѣстѣ такъ глубоко̀ соображено и обдумано, что здѣсь подлинно предстаетъ намъ одно изъ тѣхъ созданій, которымъ мы дивимся все болѣе и болѣе по мѣрѣ того, какъ ближе постигаемъ его чувствомъ и разумѣніемъ.

Отелло, отличный по глубинѣ и богатству характеристики, равно какъ по геніальности психологическаго развитія и вездѣ овпнословливаемаго послѣднимъ дѣйствія, названъ Ульрици самою страшною изъ всѣхъ трагедій поэта; главнымъ образомъ потому, что судьба вытекаетъ здѣсь не изъ первоначальной природы личностей и не собственно изъ положенія вещей, а навлечена исключительно кознями, интригой, причемъ однакожь великій мастеръ заявляетъ себя въ томъ, что интрига только вѣдь разрѣшаетъ, спускаетъ на волю тѣ задатки, которые лежали въ самихъ личностяхъ и въ ихъ соотношеніяхъ. Отелло, богатырь въ полномъ смыслѣ слова, незлобивый и простосердечный, скрутилъ въ себѣ дикія страсти южанина нравственною волей и достигъ военачальническаго званія въ Венеціи. Онъ, будучи родомъ Мавръ, пережилъ и насмѣшку и несправедливость къ собственной заслугѣ; оттого ему и не слѣдъ бы теперь предпочесть пріятеля другому совершенно достойному человѣку; послѣ полной приключеній юности онъ успокоился теперь на любви къ Десдемонѣ, но прежнее молодечество подстрекнуло его на увозъ, какъ будто бы то и былъ настоящій путь утвердить миръ собственнаго дома, чтобы безъ всякой крайней нужды порушить миръ дома ея родителей. Онъ—полная чувства, фантастичная и легковѣрная натура; а противостоитъ ему бездушно-разсудительный Яго, храбрый воинъ, одаренный здоровымъ, крупно-зернистымъ остроуміемъ, себялюбивый реалистъ, дѣйствующій смотря по обстоятельствамъ, съ тѣмъ чтобъ только самому выдвинуться, отличиться; критическій умъ безъ вѣры въ идеалы, видящій насквозь всѣ слабости, всю ложь свѣта, и не желающій принадлежать къ тѣмъ простакамъ, которые сами не понимаютъ своихъ выгодъ. Недоброжелательный умъ становится его демономъ, увлекающимъ его на безсовѣстность и тѣмъ самымъ на гибель. Оскорбленный непризнаніемъ своихъ заслугъ, онъ хочетъ дать почувствовать другимъ свое умственное превосходство; пусть они испытаютъ, что они только шахматы, которыми онъ распоряжается по своей волѣ. Завидуя Кассіо и Отелло, онъ умыслилъ одного изъ нихъ смѣстить, другому отравить его счастье. Безог-

лядность кажется ему лучшею приправой къ дѣйствію, досада наполняетъ его отвращеніемъ къ добру. Его умѣнье пользоваться обстоятельствами и всегда становиться выше ихъ возбуждаетъ настолько удивленія къ его находчивости и энергіи, что сначала вамъ не приходитъ даже на мысль гнушаться безнравственностью его цѣлей; онъ самъ себя оправдываетъ тѣмъ, что онъ только присяжный исполнитель рока. Какъ онъ сперва изъ дали опутываетъ Отелло намеками, вливаетъ ему въ ухо по каплямъ ядъ подозрительности, въ видѣ предостереженья, а потомъ, самъ испуганный ужасающими взрывами его страсти, вынужденъ уже все дерзновеннѣе идти впередъ, пока наконецъ хитро раскинутая сѣть накрываетъ самого ловчаго, и онъ самъ себя выдаетъ, какъ за частую бываетъ съ злодѣями, — это уже и само по себѣ выходитъ могучею драмой, но составляетъ лишь одно изъ звеньевъ въ организмѣ цѣлой трагедіи.

Ее мало назвать трагедіею ревности; Ульрици справедливо говоритъ, что идеальная основа композиціи и центръ изложеннаго въ ней взгляда на жизнь составляетъ опирающееся на чистую и вѣрную любовь супружество, какъ самый надежный пріютъ и столпъ нравственности и культуры. Но и такой истинный бракъ, каковъ полный счастія и жизненной силы союзъ Отелло съ Десдемоною, если онъ вырванъ изъ общей органической связи всего нравственно-бытового міропорядка, если онъ поставленъ въ противорѣчіе съ другими духовными силами и подкопанъ заблужденіемъ и ослѣпленьемъ,—даже и подобный бракъ обращается въ бѣдствіе, но все-таки онъ оставляетъ еще благороднымъ душамъ возможность выбраться изъ темени на свѣтъ божій, и перегорѣвъ въ огнѣ трагическаго паооса, онѣ вознесутся подконецъ надъ всѣмъ земнымъ. Ни какое человѣческое величіе не обезпечено отъ паденія, ни какое изъ нашихъ благъ не льзя назвать неприкосновеннымъ; но если людская хитрость и ложь способны смутить и уронить даже и самыхъ лучшихъ, то все-таки онѣ безсильны отнять у нихъ внутреннее благородство и силу души, возрождающуюся въ раскаяніи и покаяньи. Яго и Эмилія погибаютъ другъ отъ друга, потомучто живутъ въ наружномъ только союзѣ безъ внутренняго освященія и любви, — Родриго — потому, что изъ-за одной низкой чувственной похоти онъ готовъ порушить настоящій бракъ и обольстить Десдемону, старикъ Брабанціо — потому, что не признаетъ въ любви правъ сердца; Біанка стала недостойною супружескаго счастія, попирая своимъ безпутствомъ всѣ узы брака, а связь съ нею Кассіо и его увлекаетъ подъ удары трагической судьбы, которые задѣли его по крайней мѣрѣ стороною. Такимъ образомъ идея супружества—дѣйствительно роковая сила драмы.

Десдемона высмотрѣла черты отеллова лица не снаружи, а въ его сердцѣ; онъ нашелъ въ ней просвѣтленіе и миръ души; хаотическое броженіе послѣдней пришло отъ нея въ гармонію; однакожь ихъ союзу не достаетъ силы и кротости того задушевнаго сближенія, при которомъ каждый изъ двухъ тотчасъ видитъ въ другомъ самого себя; „она любила меня потому, что я выдержалъ „много опасностей, я любилъ ее изъ-за того, что она меня жалѣла“, говоритъ Отелло; его героизмъ на дѣло и ея женственный героизмъ въ тернѣніи, его стремленье дѣйствовать во внѣ и ея сердечная искренность и грація должны были бы вжиться другъ въ друга и слиться въ одну полную человѣчность. Но они стали на волканическую почву, и вотъ, когда Яго началъ

возбуждать недовѣріе, они уже не понимаютъ другъ друга: онъ видитъ доказательства вины ея въ безотвѣтномъ терпѣніи, въ безкорыстныхъ просьбахъ помиловать Кассіо, въ беззаботности чистаго ея сердца; а она не принимаетъ въ расчетъ его раздраженія, она вовсе и не подозрѣваетъ дикихъ стихій дремлющихъ на днѣ его души: чтобы не взволновать его еще болѣе, она прибѣгаетъ ко лжи относительно платка и тѣмъ еще усиливаетъ горе. Онъ видитъ утраченною свою честь и, полный скорби, отказывается отъ воинскаго героизма, отъ боевыхъ радостей, — дѣло его, думаетъ онъ, кончено. Однако онъ еще перенесъ бы это, и тутъ Шекспиръ идетъ далѣе испанской драмы (кальдеронова „Врача своей чести"),—онъ сталъ бы, пожалуй, и къ позорному столбу; но быть обмануту въ любви своей, быть обойдену тамъ, гдѣ онъ думалъ найдти лучшее свое *я*, гдѣ бьетъ ключъ настоящей его жизни, этого ужь онъ не перенесетъ, тутъ хочетъ онъ быть вмѣстѣ и мстителемъ, и судьею,—но не съ утонченною холодностью Испанца, а полный скорби, полный карающей любви, которая губитъ тѣло, чтобы спасти душу. Когда теперь Десдемона не произноситъ противъ мужа ни единой жалобы, когда, чуя что-то недоброе, она безсловно выпѣваетъ тоску свою въ народномъ мотивѣ, когда въ чистотѣ своей души она не можетъ даже слышать имени того, въ чемъ ее обвиняютъ, — тутъ она показываетъ, что̀ способна вынесть любящая жена, тутъ развертывается все величіе ея въ терпѣніи, и когда, умирая, она хочетъ еще спасти убійцу, взявъ на себя его грѣхъ, то она вполнѣ искупаетъ ту первую ложь свою и обнаруживаетъ всю силу своей баззавѣтной любви: примиренные съ ней, мы видимъ, какъ просвѣтлила ее тяжкая судьба, безъ чего природа ея не явилась бы во всемъ своемъ великолѣпіи. Отелло же переживаетъ теперь новую душевную скорбь, — въ то именно мгновеніе, когда Испанецъ стоитъ безчувственъ въ самодовольной своей гордости; какъ цѣлительный бальзамъ текутъ мужественныя его слезы, этимъ строгимъ самоосужденіемъ искупаетъ онъ свою вину и умираетъ, блаженный, цалуя Десдемону. Нравственный духъ, преодолѣвъ всѣ заблужденія и напасти, несокрушимо возстаетъ надъ могилой земного бытія, любовь восторжествовала надъ самой смертью.—Нужно ли за тѣмъ указывать еще на подробности? На мастерскую экспозицію, которая прямо переноситъ насъ въ самую суть дѣла, на первый большой разговоръ Яго съ Отелло, или на послѣднюю бесѣду Десдемоны съ Эмиліей? Все это говоритъ само за себя, какъ скоро мы только поймемъ какъ слѣдуетъ главную основу произведенія.

Макбетъ — трагедія силы воли, точно такъ же какъ Гамлетъ — трагедія господствующей мысли; первый не поддается страху совѣсти и не принимаетъ въ расчетъ ни какихъ загробныхъ соображеній, но зато переживаетъ кару мысли, совершивъ злодѣяніе. Что нравственная энергія и обдуманная рѣшительность въ дѣйствіяхъ составляютъ ось не только человѣческой индивидуальности, но и всемірной исторіи, — вотъ общая идея, которую развертываетъ въ этой драмѣ Шекспиръ въ разнообразіи характеровъ и судебъ; руководимый организаторскимъ геніемъ, распредѣляетъ онъ ихъ по существу дѣла на три группы, заставляетъ противодѣйствовать другъ другу и потомъ связываетъ въ одно цѣлое, какъ общей гибелью противоположныхъ односторонностей, такъ и окончательнымъ торжествомъ очищенной бѣдствія-

ми воли. Главная фигура здѣсь самъ Макбетъ, который, увлекшись за предѣлы закона своей дѣеалчущей натурою, своимъ неудержнымъ стремленіемъ къ величію, власти и славѣ, силится заглушить въ себѣ божій голосъ кровавымъ дѣломъ, совершоннымъ быстро, за одинъ разъ, но который въ борьбѣ съ своей совѣстью губитъ, пустошитъ себя внутренно, и наружно совсѣмъ изнемогаетъ. Рядомъ съ нимъ стóитъ жена, подобно ему выкованная изъ богатырскаго метала; надежда на престолъ обуяла ея честолюбіе: добыть владычному величію подобающій ему владычный тронъ, дать энергической силѣ всевозможный просторъ для дѣйствія,—вотъ что представляется любви ея высшей цѣлію, для достиженія которой хороши всѣ средства; и боязнь передъ злодѣйствомъ называетъ она жалкой трусостью, которой хочется чтобъ оно совершилось, да не достаетъ духу совершить его; но когда, послѣ цареубійства и собственнаго воцаренія, дорогой ея супругъ не дѣйствуетъ уже, какъ она того ожидала, съ свободнымъ и благороднымъ величіемъ, когда, разъ связавъ себя преступленьемъ, онъ тревожно и безрадостно увлекается отъ злодѣйства къ злодѣйству, тогда и она падаетъ передъ страшными муками суда въ своей собственной груди́. — Обокъ съ чрезмѣрностью этихъ попирающихъ всякое право натуръ, поэтъ выводитъ рядъ другихъ личностей, представляющихъ собой противоположный недостатокъ, бездѣйственную слабость, непрозорливую страдательность, которая не доходитъ даже и до мѣры закона, требующей твердаго сознанія своихъ правъ и крѣпкой воли и дѣятельности для ихъ огражденія; неправда, которую мы терпимъ вокругъ себя, это — гниль, чумная атмосфера, отъ которой сами мы заражаемся. Сюда принадлежитъ многомилостивый Дунканъ, который, отдавшись слабой кротости, не сможетъ собственною силой удержать за собой власть надъ разнузданно-дикимъ поколѣніемъ, и этимъ соблазняетъ дѣйствующаго за него полководца самому воспользоваться плодомъ своихъ побѣдъ; сюда принадлежатъ шотландскіе баре, принимающіе съ безпечной сговорчивостью совершившееся дѣло, не допытываясь, право ли оно, или нѣтъ, и въ наказаніе за то обреченные ощутить на себѣ желѣзную руку тирана, которому сами поддались безъ всякой борьбы, — въ томъ числѣ Банко, хотя и отмаливающійся отъ зломысленныхъ пожеланій души своей, но не покидающій Макбета, котораго онъ рѣшительно подозрѣваетъ въ злодѣйствѣ. — Однакожь зло, себялюбиво ищущее только собственнаго возвышенія, должно́ вѣдь противъ воли служить добру, и вотъ макбетово жестокосердіе будитъ чувство права и мужество въ народѣ, а скорбь и бѣдствіе до такой степени очистили Ма́кдуфа и Ма́лькольма, что они не отступаютъ болѣе передъ исповѣдью истины и передъ исполненіемъ правосудія, а помышляютъ уже о благѣ общемъ, готовы положить за него жизнь, но приходятъ и къ тому обдуманному способу дѣйствія, какого именно нѣтъ у Макбета въ его слишкомъ спѣшной, торопливой энергіи. Уповая на Бога, возстановляютъ они опять государственный урядъ, и такимъ образомъ двоякой гибелью двоякихъ односторонностей достигается торжество добра, того чему слѣдуетъ быть на свѣтѣ.

Сколь ни богато созданіе это внѣшнимъ дѣйствіемъ, картина душевной борьбы Макбета все-таки остается тутъ главнымъ дѣломъ. Оттого-то экспозиція тотчасъ же и переноситъ насъ на почву фантазіи. Макбетъ, издавна

державшійся пути права, своимъ военнымъ счастіемъ ставится въ опасное положеніе быть первымъ силою и дѣломъ и вторымъ по сану, по степени. Отъ одной мысли, что онъ самъ можетъ быть королемъ, что онъ этого достоинъ, сердце сильнѣе бьется у него въ груди; въ душѣ его возникаетъ дума о мятежѣ, о смертоубійствѣ, и взглядъ на блестящую будущность ослѣпляетъ его относительно всего настоящаго. Что вмѣстѣ съ величіемъ человѣка ростетъ для него и соблазнъ, и что сильный скорѣе готовъ злоупотребить свою силу, — это смягчаетъ у Шекспира вину, если кто въ такомъ случаѣ не выдержитъ искушенія, если обстоятельства какъ нарочно пойдутъ навстрѣчу его стремленьямъ и приведутъ къ полному цвѣту зародившуюся въ немъ мысль, которая едва-ли бы, пожалуй, и развилась безъ такого незванаго подспорья. На это именно намекаетъ поэтъ своими вѣдьмами. Это не Парки, прядущія нить судебъ, не Эвмениды, представительницы мстящаго сознанія послѣ того какъ совершилось уже роковое дѣло, да и не просто злорадныя бабы, потомучто онѣ приходятъ и исчезаютъ въ видѣ духовъ и отрѣшены отъ человѣчества своей полной безсимпатичностью, онѣ также и не воплощеніе душевнаго соблазна, злыхъ побужденій въ сердцѣ Макбета; это—сводни грѣха, существа бѣсовскія, демоническія, „олицетворенное эхо „того зла, которое, звуча изъ природы и обстоятельствъ времени, отвѣчаетъ „злу въ груди человѣка, вызываетъ его наружу, помогаетъ ему сложиться „въ дѣло, влечетъ волей и неволей по пути гибели.“ Онѣ будятъ мысли, дремлющія въ Макбетѣ, но мысли эти уже налицо; онѣ играютъ на струнахъ его честолюбія, онѣ убаюкиваютъ его послѣ той обманчивой безопасностью, которой чувство приходитъ передъ паденьемъ. Взволнованная душа Макбета рѣшается наконецъ, подъ вліяніемъ жены. Какъ возбужденное воображеніе кажетъ ему огненный мечъ передъ убійствомъ, такъ точно при совершеніи его слышится ему кличъ, что онъ убиваетъ сонъ, и что отнынѣ уже не спать ему болѣе вовѣки; въ отмѣну отъ Ричарда III-го, это—герой, полный фантазіи, и съ его стороны отнюдь не лицемѣрство то, что онъ готовъ бы лучше забыть самого себя, нежели помнить свое преступленіе, сознавать что со смертью Дункана бѣда пришла на его голову и на его домъ. Чтобъ заглушить свою внутреннюю мучительную тревогу онъ громоздитъ злодѣйство на злодѣйство, и становится все мрачнѣе и тупѣе; въ душѣ у него страшная пустота, вся жизнь его сдѣлалась безплодною, онъ стоитъ совсѣмъ одинокъ, онъ уже не трепещетъ передъ зломъ, но и жизнь его больше не радуетъ: она стала для него какою-то бродячей тѣнью, беззвучною и безсмысленной; ему ни чего не остается кромѣ смерти.

Смотря трагедію на сценѣ, думаешь, что послѣ страшной ночи убійства нѣтъ уже и мѣста для возростающихъ еще ужасовъ; но вотъ является духъ Банко и киваетъ кровавой головой, потомъ Макбетъ заклинаетъ вѣдьмъ погадать ему, далѣе приходитъ жена въ припадкѣ лунатизма, и всѣ душистыя зелья Аравіи не могутъ заглушить запаха крови отъ ея бѣлой, маленькой руки; за тѣмъ, когда адскія видѣнія оказываются просто вздоромъ, Макбетъ собрался опять съ прежней силою, чтобы умереть на полѣ битвы; такъ все ростутъ, все усиливаются потрясающія впечатлѣнія, тогда какъ несокрушимая мощь нравственнаго міропорядка неослабно подымаетъ насъ выше и выше: древность представляетъ нѣчто подобное развѣ только въ эсхиловскомъ Агамемнонѣ.

Творецъ превосходныхъ этихъ созданій видѣлъ всю напасть и скорбь земного бытія, но онъ боролся съ ними безъ у́стали, и одержалъ побѣду. Двѣ другія піэсы обнаруживаютъ, напротивъ, что порой и имъ овладѣвала тоска. При видѣ того, какъ все снова и снова противопоставляютъ настоящей порѣ антикъ, какъ нѣчто несравненно высшее, и въ Ше́кспирѣ могла зародиться мысль озарить разъ какъ-нибудь этотъ хваленый міръ свѣтомъ новой культуры, сравнить чувственность, физическое мужество, опыты тѣлесной силы или быстроты съ болѣе внутреннимъ образованіемъ, направленнымъ къ духовнымъ интересамъ, съ требованіями болѣе строгой нравственности, и въ этомъ смыслѣ Шекспиръ хватился за самого́ праотца поэзіи, съ тѣмъ чтобъ пародировать первое же слово эллинства, Иліаду, приложить мѣрило христіанской нравственности и новѣйшей культуры къ богатырямъ Троянской войны. Но вѣдь на чистую, простую красоту не напишешь удачной карикатуры, и всегда будетъ поэтическимъ промахомъ попытка отнять идеальность у былинныхъ богатырей. „Экая, посмотришь, дрянь, фиглярство и шельмов„ство̀! все дѣло изъ-за рогоносца съ потаскушкой: есть изъ-за чего строить „крамолы и исходить кровью на́ смерть!“—такъ Ѳерситъ обозначаетъ суть дѣла въ „Троилѣ и Крессидѣ“. Чтобы простереть са́тиру еще далѣе, Шекспиръ облекаетъ древнихъ героевъ въ одежду театральныхъ рыцарей и пишетъ ихъ въ нидерландскомъ стилѣ. Къ этому присоединяются страшная надутость и, порой, настоящіе перлы образности въ рѣчахъ; да чистое впечатлѣніе едва ли было тутъ и возможно. Такъ же мало находимъ мы его и въ „Тимонѣ“, потому ли что піэса дошла до насъ неготовою или испорченой, или потому что Шекспиръ ограничился здѣсь простою передѣлкой какой-нибудь прежней вещи на этотъ сюжетъ. То, что идеализмъ сердца сперва увлекаетъ Тимона до неразборчивой любви къ человѣчеству, а потомъ, испытавъ обманы, переходитъ въ столь же крайнюю и непомѣрно крутую ненависть,—это могло служить поэту желаннымъ поводомъ самому освободиться изъ-подъ хаоса мрачныхъ настроеній, и обнаружить здѣсь кстати черныя и тѣневыя стороны людского бытія, при чемъ рѣзкая правда доходитъ до ужасающихъ размѣровъ или же закутывается въ самую мрачную грусть, какъ напримѣръ въ вопросѣ: „Кто живетъ не обиженный, или самъ не обижая? кто умираетъ, не „унося въ могилу раны, причиненной дружнею рукой?“

Но развѣ поэтическое свое поприще Шекспиръ могъ заключить разладицей? Онъ былъ бы не самимъ собой, не разрѣши онъ этого диссонанса и не покончи гармоніей. Въ горькихъ изливахъ облегчилъ онъ себѣ грудь отъ давившаго ее гнета; онъ понялъ своимъ зрѣлымъ умомъ, что страданіе всегда только винонскупленье, что горе только воспитатель души, что всѣ смуты и напасти, равно какъ и всѣ безумныя затѣи въ мірѣ явленій, — все только одно преходящее, едва стоющее слова передъ вѣчностью,—одна чисто-театральная, сценическая обстановка.

Когда-нибудь, повѣрь, настанетъ день,
Что эти безосновныя видѣнья,
И храмы, и роскошные дворцы,
И тучами увѣнчанныя башни,
И даже нашъ великій шаръ земной
Со всѣмъ, что̀ въ немъ находится понынѣ,
Исчезнетъ все безслѣдно. Сами мы—

Изъ той же ткани, что́ и сновидѣнья,
И жизни нашей маленькій клочекъ
Охваченъ сонной грезою, какъ рамкой.

Изъ этихъ словъ, высказанныхъ Просперо въ „Бурѣ" о томъ волшебномъ видѣніи, которое провелъ онъ передъ Фердинандомъ и Мирандой, мы видимъ у зрѣлаго мужа Шекспира почти тотъ же самый взглядъ, съ какимъ познакомились у старца Микель-Анджело. Шекспиръ совершенно удалился потомъ отъ сцены; онъ уже въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ почти постоянно жилъ опять въ Стратфордѣ и только по временамъ наѣзжалъ въ Лондонъ. Позже 1611-го года, когда появилась „Буря", нѣтъ ни одного завѣренно принадлежащаго ему произведенія; вначалѣ 1613-го піэса эта была представлена по случаю брачнаго торжества между пфальцграфомъ Фридрихомъ и принцессою Елисаветой, и по этому именно поводу вставлена въ нее вышеприведенная маскарадная потѣха: такимъ образомъ „Буря" была послѣднимъ созданіемъ руки Шекспира. Послѣ того онъ оставался въ родномъ городѣ безотлучно. Точно то же вконцѣ піэсы говоритъ и Про́сперо:

Надѣюсь увидать еще, какъ бракъ
Соединитъ два близкія намъ сердца.
А тамъ отъ васъ уѣду въ свой Миланъ,
Гдѣ только о могилѣ думать стану.

Велшебный жезлъ поэзіи, повелѣвавшій духами, Шекспиръ-Про́сперо погружаетъ на морское дно; въ эпилогѣ онъ говоритъ, что насталъ конецъ его художническому очарованію, онъ проситъ народъ отпустить его, наполнить его парусъ дыханіемъ благосклоннаго участья. Что́ въ смыслѣ просто театральной фразы было бы съ его стороны невозможнымъ вольнодумствомъ, то принимаетъ грустно-серьезный характеръ, какъ послѣднее прощаніе со сценой и съ искусствомъ:

Не укрѣпляйся я въ концѣ концовъ молитвой,
Вѣдь мнѣ отчаянье осталось бы одно;
Молитва жь такъ глубоко проникаетъ
И такъ сильна,
Что и грѣхи всѣ наши разрѣшаетъ
Собой она.
Согласны вы? какъ небо преступленья
Вамъ всѣ проститъ,
Такъ и меня пусть ваше снисхожденье
Освободитъ.

Такимъ образомъ Шекспиръ взаключеніе показалъ, что высшій Промыслъ изводитъ добро даже изъ зла, задуманнаго человѣкомъ, что буря судьбы, когда и сокрушитъ житейскій нашъ корабль, выноситъ его къ островамъ бла́женныхъ, гдѣ мы можемъ обрѣсть и самихъ себя и свое спасеніе; онъ еще въ послѣдній разъ призывалъ народъ спасаться отъ житейскихъ смутъ въ прекрасную область искусства, въ мирную обитель своей собственной души. Просвѣчивающая вездѣ серьезность мысли, развертывающееся среди игривыхъ арабесковъ глубокомысліе побуждаютъ насъ принимать символически и всю эту піэсу. Она съ самаго начала представляется намъ поэзіей какихъ-то дальнихъ острововъ, вродѣ той, какая возникала тогда изъ Океана передъ взоромъ мореплавателей и вѣстями о чужедальнихъ дивахъ окрыляла

фантазію къ собственнымъ чудеснымъ созданіямъ. Часто слышатся отголоски этой страсти къ похожденіямъ и чудесамъ, съ которою поэтъ связываетъ бывшій тогда въ большомъ ходу интересъ къ міру духовъ, къ магіи, вѣдьмовству и волшебству. Эта поэтическая игра дивами далекихъ странъ тутъ же пріобрѣтетъ впрочемъ болѣе существенное содержаніе, если вмѣстѣ съ Гервинусомъ мы прочтемъ въ Калибанѣ анаграмму Каннбала (людоѣда). Прóсперо покорилъ себѣ страшнаго дикаря, смѣсь демона съ лютымъ звѣремъ, и отнялъ у него власть надъ островомъ, но захватъ свой оправдалъ тѣмъ, что старается перевоспитать дикаря въ человѣка; здѣсь можно найдти отвѣтъ на очень благовременный тогда вопросъ, посколько высшая культура въ правѣ вытѣснять нижнія ступени естественнаго быта или же всасывать, претворять ихъ въ себя. Знаменательно также стремленіе Аріэля къ свободѣ и настойчивое со стороны поэта внушеніе, что онъ заслужитъ ее послушаньемъ. Въ ту пору было вѣдь любимымъ литературнымъ пріемомъ изображать картину идеальнаго общественнаго положенія въ видѣ быта одного изъ такихъ дивныхъ островов (стран. 40). Даже и у Монтеня находимъ пародистическое описаніе золотого вѣка въ этомъ родѣ; Шѐкспиръ почти дословно повторяетъ его устами своего Гонзало, а Себастьянъ тотчасъ же прерываетъ у него соціалистическія грезы, не принимающія въ расчетъ ни эгоизма, ни людскихъ слабостей, разсудительною критикой знающаго свѣтъ ума. Если кому все это покажется одною только стороннею приправой, я сошлюсь на то значеніе, какое Шекспиръ вообще даетъ явленію духовъ. Дѣйствіе ихъ у него всегда овинословлено, и они наглядно представляютъ внутренніе процессы, состоянія взволнованной души, такъ что на видѣнія мы готовы смотрѣть глазами Гáмлета или Макбета, а не то,—они здѣсь олицетворенія силъ природы, вполнѣ отвѣчающія и народнымъ повѣрьямъ и фантазировавшей наукѣ того времени. Такъ и въ „Бурѣ" силою духовъ происходитъ вѣдь только то, чтó собственно лежитъ уже въ личностяхъ и въ отношеньяхъ; оно только вольнѣе идетъ и ускоряется; оно могло бы, пожалуй, совершиться и безъ чаръ, и послѣднія даютъ лишь сúмволъ дѣйствительности нашему воображенію. Собственное безуміе и пьянство Стефана и Тринкуло и безъ нечистой силы сбили бы ихъ съ надлежащаго пути, собственная вина и безразсудство Себастьяна и Антоніо сами по себѣ уже родъ сумасшествія, а совершенно естественная любовь Фердинанда и Миранды сама очаровательнѣйшее изъ чудесъ или несетъ въ себѣ чары самыя чудесныя. Притомъ Аріэль прямо называетъ геніевъ природы „служителями судьбы, „которая дѣлаетъ низшій міръ со всѣмъ, что въ немъ ни есть, своимъ ору„діемъ"; такимъ образомъ они представляютъ связь естественнаго міропорядка съ нравственнымъ, и показываютъ какъ общій ходъ природы вращивается въ историческое развитіе человѣчества и идетъ съ нимъ заодно. Это и руководитъ насъ принимать Бурю не чувственнымъ только образомъ, но постигать ее и духовно какъ Бурю судьбы, разметывающую туда и сюда листы въ книгѣ жизни, очищающую міръ, ведущую злыхъ къ покаянію, добрыхъ къ полному исправленью и къ счастливой пристани, такъ что намъ невольно сдается, — буря эта ниспослана и направлена высшимъ могуществомъ, верховною волей. Люди совсѣмъ затерялись въ превратныхъ замыслахъ и себялюбивыхъ стремленьяхъ; вдругъ налетѣла буря и унесла житей-

скій корабль ихъ Богъ-вѣсть куда, съ тѣмъ чтобы они наконецъ опомнились и вошли въ самихъ себя, обрѣли свое истинное существо. Кому это покажется скорѣе выдуманнымъ на піэсу, нежели изъ нея выведеннымъ, тотъ пусть вникнетъ хорошенько въ заключительную рѣчь Гонзало:

Я плакалъ внутренно, иначе,
Давно бы я, давно заговорилъ.
О боги, вы свой взоръ на насъ склоните,
И счастія незыблемымъ вѣнцомъ
Вы юную чету благословите:
Не даромъ *вы* сюда насъ привели!
Съ миланскаго престола свергнутъ былъ
Не для того ль Проспéро, чтобъ царили
Въ Неаполѣ наслѣдники его?
О, радуйтесь вы радостью безмѣрной,
И золотомъ вы врѣжьте этотъ день
На память всѣмъ въ столпахъ несокрушимыхъ.
Какъ счастливо попали мы въ Тунисъ!
Тамъ Кларибела обрѣла себѣ супруга,
А Фердинандъ нашелъ себѣ жену
На островѣ, гдѣ думалъ ужь погибнуть,
И Прòсперо свои владѣнія нашелъ,
И мы себя нашли, тогда какъ прежде
Хозяиномъ себѣ вѣдь не былъ ни одинъ.

Самъ Калибанъ хочетъ впередъ быть умнѣе и искать высшей милости, а ужь не считать прямо пооплячьи всякихъ шутовъ и пьяницъ за боговъ; но къ королю Неаполитанскому, къ Дону Себастьяну и къ Антоніо Аріэль обращается какъ къ тремъ грѣшникамъ, которыхъ вся бѣда отъ нанесенной ими Прóсперо обиды, и которымъ одно спасеніе раскаяться въ душѣ и доказать это чистотою жизни; музыка, такъ высоко цѣнимая Шèкспиромъ, посредствуетъ символизируя и здѣсь возвратъ къ надлежащей гармоніи души, къ согласію съ нравственнымъ закономъ. Самъ Просперо изъ-за своихъ ученыхъ занятій пренебрегъ обязанности правителя и тѣмъ возбудилъ честолюбіе своего брата; въ уединеніи же научился онъ владѣть собой и другими. Наконецъ Фердинандъ и Миранда показываютъ на самихъ себѣ, что благородной душѣ нужда, дѣловая строгость, тяжкій жизненный трудъ служатъ только испытаніемъ и школою, которыя подслащаетъ любовь и вознаграждаетъ прекраснѣйшимъ въ свѣтѣ счастьемъ. Такимъ образомъ изъ преогорченій своей собственной души Шèкспиръ поднялся до яснаго убѣжденія, что вѣроломство, ложь, дрянь могутъ, пожалуй, восторжествовать на день или на два, но подконецъ ни когда прочно не удержатся, а сами себя подорвутъ, что мудрому все на пользу, что буря очищаетъ хмурую, тяжкую атмосферу и что за ней вскорѣ слѣдуетъ ясный миръ.

Къ этому взгляду на созданіе Шéкспира подходитъ и взглядъ Ульрици, который такъ характеризовалъ точку зрѣнія самого поэта: „Онъ изобража- „етъ жизнь, волнуемую бурею, — волнуемую раздражающими и разсвирѣ- „пѣвшими стихіями, волнуемую расходившимся броженіемъ своихъ собствен- „ныхъ соковъ и силъ, волнуемую той таинственной мощью, которую слѣпой „человѣкъ называетъ случаемъ или счастьемъ, но которая на дѣлѣ не что „иное какъ чародѣйство всемогущей судьбы, то-есть настоящая, глубочайшая „душа творческихъ силъ природы и исторіи, подслужныхъ великимъ все-

„міроисторическимъ умамъ, геніямъ человѣчества, для того чтобы черезъ „нихъ выполнять волю Провидѣнья." Одного изъ такихъ геніевъ Ульрици видитъ въ Про́сперо, который ведетъ и направляетъ внѣшнія обстоятельства съ любовью и отъ всей души; къ этому онъ говоритъ: „Здѣсь передъ нами „глубокомысленный намекъ на то, какъ въ концѣ концовъ только сила мыс-„ли, религіи и нравственности, искусства и науки порождаетъ изъ нѣдръ „своихъ всѣ новообразованія въ жизни единичныхъ лицъ и всѣ великіе пово-„роты въ исторіи, какъ тихое, незримое ихъ дѣйствіе движетъ ткацкимъ „челнокомъ на немолчно гудящемъ станкѣ временъ."

При всемъ удивленіи, то — къ лирическимъ красо́тамъ, то—къ свѣжему комизму въ „Бурѣ", одного мы не найдемъ въ ней: заманчивой силы дѣйствія. Цѣлое изначала какъ-то слишкомъ ужь готово, развязка слишкомъ ясно предуказана въ экспозиціи; Про́сперо крѣпко держитъ въ рукѣ всѣ нити съ обдуманнымъ сознаніемъ, насъ никогда не беретъ за него трагическій страхъ, едва ли малѣйшее даже опасенье. Развѣ ужь не хотѣлъ ли поэтъ обнаружить передъ нами именно всю немощь себялюбивыхъ и пошлыхъ стремленій, прогнать изъ самой жизни всякую боязнь передъ ними, — изъ жизни, гдѣ вѣдь духъ исторіи такъ побѣдоносно проходитъ сквозь всѣ возможныя противоположности? Міросудебный характеръ, лежащій какъ въ серьёзности, такъ и въ кротости Про́сперо, говоритъ впользу этого предположенья и подтверждаетъ мое мнѣніе, что „Буря" была послѣднимъ созданіемъ поэта, которымъ онъ простился съ театральной и съ міровой сценою. Онъ умеръ 26-го апрѣля 1616-го года.

Онъ жизни пестроту такъ вѣрно переда́лъ,
Міры исчерпалъ онъ и новые создалъ.

Къ этому англійскому стиху присовокупимъ мѣсто изъ стихотворенія его друга и противника Бенъ-Джонсона:

Британнія, гордись назвать его своимъ;
Европы сцены всѣ склонились передъ нимъ!

Хотя Шекспиръ, говоритъ Джонсонъ, мало зналъ полатини и еще менѣе погречески; однакожь и Эсхилъ и Сенека, и Аристофанъ и Плавтъ, должны признать его такимъ мастеромъ, который живъ не для одного какого-нибудь времени, но рѣшительно для всѣхъ. — Рахель однажды писала: Ше́кспиръ, это—жизнь въ само́й жизни; безпрерывность дѣйствія какъ-будто не даетъ ему поразмыслить, а между-тѣмъ онъ весь дума, весь размышленіе.

Міросозерцаніе и искусство Ше́кспира всѣхъ глубже изучилъ Ульрици. Человѣкъ, на взглядъ великаго поэта, властелинъ своей судьбы, и судьба въ то же время божіе изволеніе; она выводится изъ характера самоопредѣленія и самодѣятельности дѣйствующихъ лицъ, но вмѣстѣ и изъ состоянія или ступени исторической жизни и опредѣляющаго ее нравственнаго міропорядка: три эти причины наглядно выступаютъ въ совокупномъ своемъ дѣйствіи. Божественное—истинная сущность человѣка, единеніе воли нашей съ нимъ—нравственная необходимость и настоящая въ то же время свобода. Трагизмъ лежитъ въ страдѣ и гибели человѣчески-великаго и человѣчески-прекраснаго

вслѣдствіе его слабости или обуявшей его страсти, его односторонности или ячества, или вслѣдствіе того, что вся сила воли исключительно хватается за одно какое-нибудь право или добро и безоглядно забываетъ для него все остальное. Комизмъ же заключается въ томъ, что слабость, произволъ, безразсудство сами себя взаимно парализуютъ, отчего только разумное и благое выходитъ прочнымъ, постояннымъ, или одерживаетъ отрадное всегда торжество. При этомъ юморъ выдвигаетъ впередъ мелочность и несоразмѣрность всѣхъ дѣлъ людскихъ сравнительно съ идеаломъ, но, подтрунивая надъ мелочнымъ и слабымъ, тутъ же и лелѣетъ его съ полною чувства сердечною теплотой; а не то, — онъ пускаетъ въ ходъ народное остроуміе, съ тѣмъ чтобы грубоватый его реализмъ подсмотрѣлъ смѣшную сторону у высокопарныхъ геройскихъ подвиговъ или бросилъ комическій отблескъ даже и на самое трагическое настроеніе. Разнообразіе событій и характеровъ всегда единится у поэта идеей, которая охватываетъ всѣ ихъ роковою своей мощію, или образуетъ ту атмосферу, которою всѣ они дышатъ, такъ что всегда какая-нибудь основная мысль проникаетъ цѣлое, если не сама по себѣ, то по крайней мѣрѣ прямымъ контрастомъ съ своими противоположностями. Благодаря этому, даже и самое странное или единичное получаетъ свое полносильное, всеобщее значенье, свою законную необходимость и свое художественное освященіе.

При этомъ не надо терять изъ виду того, что и передъ своими предшественниками и передъ современниками Шекспиръ всегда отличался чувствомъ мѣры, направленіемъ къ высшимъ цѣлямъ искусства, что отъ крайняго преизобилія онъ всегда стремился къ болѣе простому и гармоничному. Тотъ очищенный вкусъ, какой высказанъ имъ въ Гамлетѣ относительно драматической игры, та увага къ цѣлому, которому должны подчиняться всѣ частности, та естественная правда и стыдливость, которыя онъ противопоставляетъ слишкомъ несмѣлой и робкой осмотрительности, та умѣренность, какою хочетъ онъ обуздать слишкомъ ужь пронзительные вклики страстныхъ движеній,—все это знаменательно для его собственнаго поэтическаго творчества, гдѣ даже и среди полнаго разгара бурныхъ страстей онъ усвоилъ себѣ такую сдержанность, которая свидѣтельствуетъ о художническомъ самообладаніи и высокой свободѣ. Но при этомъ ни одинъ безпристрастный человѣкъ не станетъ отрицать, что ясной обозримостію цѣлаго и стройнымъ преобладаніемъ его надъ подробностями античная и французская драма рѣшительно превосходятъ его созданія, которыя отличаются зато полножизненностью всего частнаго, при индивидуальной характеристикѣ открываютъ болѣе глубокія прогляди въ душу борющихся между собой и часто противоположныхъ фигуръ, при большей измѣнчивости дѣйствія даютъ каждой сценѣ особенное освѣщеніе и тѣмъ обезпечиваютъ мгновенную ея эффектность. Шекспиръ прежде всего неоспоримо вѣдь сынъ природы, человѣкъ естественно-могучій, истинный крѣпышъ; а мѣра искусства конечно выше у Грековъ и образовавшихся по нимъ новѣйшихъ народовъ. Онъ одинъ изъ самыхъ наивныхъ поэтовъ нетолько сравнительно съ Тассомъ или Корнелемъ и Расиномъ, и не только въ томъ смыслѣ, что ему дается въ самомъ непосредственномъ выраженіи живопись прелестно-открытыхъ женскихъ и безоглядно-энергическихъ мужскихъ характеровъ, но еще и въ томъ, что творчество его полно

ненадуманной свѣжести, что онъ передаетъ вещи съ смѣло увѣреннымъ въ себѣ, бойкимъ реализмомъ.

Шекспиру издавна удивлялись какъ живописцу характеровъ, который раскрываетъ всѣ стороны человѣческой природы, и нормальное въ ней, и ненормальное, при чемъ и въ самомъ своебытномъ, вполнѣ особенномъ все-таки просвѣчиваетъ у него опять первообразъ нашего существа, какой-то родовой, общій пошибъ. Послѣ того какъ Рётшеръ разсмотрѣлъ главныя его фигуры относительно къ сценическому представленью, заслугой Гервинуса и Крейсига было истолковать шекспировы созданія въ вышеупомянутомъ отношеніи и показать, съ какимъ искусствомъ онъ съумѣлъ такъ выбрать и нарисовать характеры для сюжетовъ, почерпаемыхъ изъ хроникъ и новеллъ, что изъ природы ихъ какъ бы само собою, послѣдовательно выходитъ даже и все странное, все чудное въ событіяхъ; не менѣе замѣчательно и то, какъ потомъ вмѣстѣ съ этимъ самый сюжетъ, посредствомъ легкаго повидимому преобразованія, оформливается у него въ носителя идеи, которая просвѣчиваетъ его насквозь и одушевляетъ; благодаря этому исходъ піэсы становится судомъ божіимъ, тогда какъ дѣйствіе является отъ того любому характеру по силамъ и послѣдній выражается или изживается въ немъ весь, такъ что внутреннее и внѣшнее вполнѣ отвѣчаютъ одно другому. Это у Шекспира истинно-классично. Онъ не тратитъ своей творческой силы на измышленіе событій: ихъ беретъ онъ извнѣ, какъ и всегда охотно дѣлало народное искусство; но онъ одинъ изъ самыхъ изобрѣтательныхъ поэтовъ на характеры; обработаетъ ли онъ ихъ съ необыкновенной роскошью, или обрисуетъ въ немногихъ чертахъ, это — все живые и живучіе люди, каждый на свой образецъ, и каждый вполнѣ завершенная въ себѣ личность. Здѣсь, кажется, слѣдъ указать на то, что, живя въ эпоху сердечности, Шекспиръ видитъ и выражаетъ свой собственный человѣческій идеалъ въ женственномъ типѣ; но не въ такомъ женскомъ обликѣ, каковъ былъ дантовъ, а въ такомъ, каковы Порція и Изабелла, Десдемона и Корделія, Миранда и Имоджена, представляетъ онъ разнообразіе стройной душевной красоты, гдѣ многодумнѣе, гдѣ милѣе, гдѣ въ жизнерадной ясности, полной граціи и ума, гдѣ просвѣтленною страданіемъ и терпѣньемъ. Гёте выразился о шекспировскихъ характерахъ очень мѣткимъ сравненіемъ: они дѣйствуютъ передъ нами какъ часы, у которыхъ и цыферблатъ и корпусъ хрустальные; они показываютъ, какъ слѣдуетъ, ходъ времени, и въ то же время можно ясно видѣть въ нихъ весь ходъ колесъ и пружинъ.

Шекспиръ — поэтъ совѣсти; онъ точно такъ же освободилъ протестантизмъ отъ догматическихъ колодокъ, расширилъ и углубилъ его до общечеловѣческой истины, какъ католицизмъ въ своей внѣшности дошелъ у Кальдерона до пошлаго чудоалчнаго суевѣрія. Если тамъ какой-нибудь деревянный брусокъ спасаетъ молящагося ему и попрежнему грѣшащаго человѣка, то у Шекспира король Клавдій (въ Гамлетѣ) и желалъ бы молиться, да не можетъ, потомучто не хочетъ отступиться отъ добытаго злодѣяніемъ; а бездушныя слова не доходятъ между тѣмъ въ небо. Если Карлъ V полагалъ, что властитель воленъ пожертвовать своей совѣстью для великаго какого-нибудь дѣла, то Шекспиръ спѣшитъ намъ показать, что жертвующіе совѣстью сами

падутъ жертвою своей безсовѣстности въ бездну отчужденія отъ Бога и отъ самихъ себя. Свой рай или свой адъ человѣкъ носитъ въ себѣ самóмъ, онъ самъ себѣ священникъ и судья. Самосознаніе въ его розни и потомъ въ примиреніи съ самимъ собой,—вотъ глубочайшая суть шекспировой драмы; судьба не внѣшняя какая-нибудь мощь, ни естественно-роковая неизбѣжность,—она заключается въ душѣ, это —нравственный міропорядокъ, истина всякой дѣйствительности. Вѣра въ нее, — вотъ религія Шекспира, и онъ открылъ намъ ея властительство, какъ истый пророкъ новой эпохи. Оттого и цѣлію его не природный идеалъ, а идеалъ нравственный, и красота лежитъ для него не въ пластическомъ спокойствіи, какъ для антика, а въ многоподвижномъ дѣйствіи; броженія души, взрывъ страсти изображаетъ онъ такъ, какъ не изображалъ ни кто, ни прежде, ни послѣ; его собственный душевный порывъ такъ же мощно изливается у него въ Лирѣ, Отелло, Коріоланѣ, субъективное стремленіе внутреннихъ его силъ такъ же неудержно въ своемъ полетѣ, какъ чувство его ароматно-нѣжно, эоирно-чисто въ тѣхъ женскихъ душахъ, которыя полны сродной ему самому и столько любимой имъ музыкѣ. Фантазія его въ безпрерывномъ движеніи и постоянно говоритъ нашему внутреннему чувству; мысль летитъ отъ ближайшаго къ самому отдаленному; онъ вездѣ сыплетъ искрами остроумія, смѣло охватываетъ за одинъ разъ даже и не подходящее одно къ другому; обычное кажется у него поразительнымъ и новымъ, благодаря неожиданной свѣжести его выраженія. Естественное постоянно стращиваетъ онъ съ духовнымъ, даже и размышленіе, какъ въ народной поговоркѣ, облекается у него въ образъ: онъ неистощимъ на метафоры, которыя часто кажутся гиперболичными и изысканными, часто странно растянуты и нагромождены, часто тревожно переходятъ одна въ другую, но иногда поистинѣ прекрасны. „Оттого и языкъ становится какъ-то внутренно безпокойнымъ, словно въ немъ просится наружу преизбытокъ жизненныхъ силъ, какъ будто онъ переполняется скрытыми притоками изъ ключей, бьющихъ въ темной глубинѣ сердца. Но жилобіеніе этой полносочной „жизни не выходитъ мягкою волнистою линіей обычной красоты; ритмъ его „вообще похожъ на короткій, угловатый прибой моря, гдѣ то и дѣло встрѣчаются идущая къ берегу и возвратная опять волна.“ Такъ говоритъ Ульрици. Эта антитетичность въ отличіе отъ мелодическаго излива одного какого-нибудь чувства въ лирикѣ или въ спокойно-ясной созерцательности эпическаго языка дѣлаетъ рѣчь его въ высшей степени драматичною; и если рядомъ съ мѣткой бойкостью, намъ встрѣчается иногда грубая естественность, пошлое обокъ съ истинно-высокимъ, то это, равно какъ и гоньба за каламбурами и нагроможденіе съ дуба сорванныхъ троповъ и фигуръ, конечно ужь гораздо болѣе во вкусѣ того времени, нежели въ нашемъ. Но и тутъ не надо однакожь забывать, что въ самыхъ зрѣлыхъ произведеніяхъ Шекспира острословные поединки пускаются обыкновенно въ ходъ для характеристики отъявленныхъ только юмористовъ, щепетильно-изукрашенная рѣчь—для педантовъ и щеголей, крайнее богатство óбразовъ—для фантастическихъ натуръ, да и то лишь въ случаяхъ особеннаго увлеченья. Въ какомъ исполинскомъ видѣ, благодаря волшебному слову Отелло, предстаетъ намъ рѣшимость его на страшную месть, когда, говоря о Кассіо, по его мнѣнію соблазнителѣ Десдемоны, онъ прибѣгаетъ къ слѣдующему сравненію:

Какъ волны ледяныя
Понтійскихъ водъ, въ теченьи неудержныхъ,
Не вѣдая обратнаго отлива,
Впередъ, впередъ несутся въ Пропонтиду
И въ Геллеспонтъ, такъ замыслы мои
Кровавые неистово помчатся,
И ужь назадъ не взглянутъ никогда,
И къ нѣжности смиренной не отхлынутъ,
И будутъ все нестись неудержимо,
Пока не поглотятся дикимъ мщеньемъ.
(Переводъ П. И. Вейнберга.)

Какъ трогательно дѣйствуетъ въ „Макбетѣ“ то, когда при умерщвленіи спящаго Дункана ему слышится страшный голосъ: „Не спите больше! Макбетъ зарѣзалъ сонъ!“ и только онъ сказалъ объ этомъ женѣ, какъ неволей вынужденъ тужить въ цѣлой чередѣ óбразовъ о томъ, чего такимъ образомъ лишился:

Макбетъ зарѣзалъ сонъ, невинный сонъ!
Зарѣзалъ искупителя заботъ,
Бальзамъ цѣлебный для больной души,
Великаго союзника природы,
Хозяина на жизненномъ пиру! *
(Переводъ А. И. Кронеберга.)

И какъ характеристично для лихорадочной тревоги души въ борьбѣ съ задуманнымъ злодѣйствомъ и въ размышленіи о его послѣдствіяхъ, когда незадолго до этого Макбетъ, подобно ветхозавѣтнымъ поэтамъ, силой быстролетнаго воображенія перескакиваетъ отъ представленія къ представленію, такъ что одинъ образъ поглощается у него другимъ!

Его убить? О, страшенъ будетъ вопль
Прекрасныхъ доблестей его души!
За черный грѣхъ онъ прогремитъ проклятье
Какъ трубы ангеловъ; въ сердцахъ пробудитъ
Онъ состраданье, какъ грудной младенецъ,
Несомый бурею; какъ херувимъ,
На кóняхъ мчащійся невидимо воздушныхъ,
Злодѣйство, будто вихрь, ударитъ всѣмъ въ глаза,
Пока въ слезахъ обильныхъ не потонетъ! **

При этомъ замѣчательно и великое разнообразіе въ языкѣ. Реалистическій стиль, прежде всего бьющій на вѣрную характеристику, обнаруживается въ томъ, что вмѣсто равномѣрнаго благозвучія, которое идеалистически простирается одинаково на все, здѣсь любая индивидуальность, каждое отдѣльное чувство выражается посвóему, и что своеобразность эта скорѣе усиливается и выступаетъ рѣзче, нежели смягчается и сплащивается въ словахъ. Оттого и чередущаяся смѣна стиха прозою, смѣна высшаго паренія рѣчью обиходной жизни; оттого между прочимъ комизмъ выигрываетъ еще своеобразный оттѣнокъ тѣмъ особеннымъ, иногда немилосердо ковер-

* Или, ближе къ подлиннику: Кормильца главнаго на жизненномъ пиру!
** Въ трехъ послѣднихъ стихахъ мы уклоняемся отъ перевода Кронеберга, чтобы возстановить смыслъ подлинника. Прим. перев.

кающимъ англійскую рѣчь, языкомъ, какимъ говорятъ разныя смѣшныя, а порою даже и достопочтенныя впрочемъ личности.

Эпохѣ задушевности Шекспиръ принадлежитъ кромѣ того тѣмъ, что въ періодъ, считавшій верховоднымъ своимъ искусствомъ живопись и обратившійся потомъ къ музыкѣ, онъ достигалъ вполнѣ чуждаго древнимъ эффекта самымъ тономъ и живописнымъ освѣщеніемъ своихъ піэсъ. Уже Гердеръ замѣтилъ, что Шекспиръ даетъ вездѣ краски и особый ароматъ тамъ, гдѣ Греки рисуютъ одни только очерки или контуры. Если послѣдніе расчитаны у него больше на характеристическую правду, нежели на формальную красоту, то, какъ великій пейзажистъ, онъ вѣдь и ставитъ зато всю природу въ сочувственное къ человѣку отношеніе; мы ощущаемъ весь ужасъ духовидческой ноябрьской ночи въ „Гамлетѣ“, мы дышемъ крѣпительнымъ горнымъ воздухомъ въ „Макбетѣ“ и ароматомъ лѣса въ „Какъ вамъ угодно“, степная гроза и буря страшно бушуетъ въ Лировомъ помѣшательствѣ, соловей заливается съ гранатнаго дерева передъ самымъ юліинымъ окномъ. Какъ тихо уснула на холмѣ лунная ночь, когда въ „Венеціанскомъ купцѣ“ любовь порѣшаетъ всѣ разладицы! Напротивъ, и ворона спѣшитъ укрыться въ боръ, и нетопырь мечется въ тоскливомъ полетѣ, и волкъ завылъ, и слышится печальный крикъ совы въ тотъ роковой вечеръ, когда Макбетъ замышляетъ убійство Дункана. Если въ подобныхъ случаяхъ характеры сплошь дѣйствуютъ только по внутреннимъ своимъ настроеніямъ, и слѣдовательно внѣшняя обстановка является иногда вовсе не овинословленною разсудкомъ, а между тѣмъ поэту очевидно хотѣлось довести каждую сцену до драматической эффектности и своеобразно ее освѣтить, то тутъ не льзя опять не припомнить мѣткаго объ этомъ слова Гёте: Все, что при какомъ-нибудь великомъ міровомъ событіи таинственно шелеститъ или проносится въ воздухѣ, что̀ въ моменты необычайныхъ происшествій кроется въ людской груди, — все это высказываетъ подобная обстановка; все, что̀ боязно таитъ и прячетъ душа человѣка, то свободно и безъ удержу выходитъ здѣсь на божій свѣтъ: мы наглядно узнаемъ всю правду жизни, сами не постигая какимъ образомъ.

Шекспиръ — глашатай германскаго духа въ Англіи: оттого со стороны правдивости и силы характеристики, а равно и со стороны размаха фантазіи, мы можемъ приравнять его Дюреру, со стороны нравственнаго чувства красоты и ѣдкой ироніи — Гольбейну, со стороны драматическаго огня — Рубенсу, со стороны освѣщенія—Рембранту, со стороны жанровыхъ картинъ— Яну Стеэну; оттого Германія и усвоила себѣ Шекспира съ тѣхъ самыхъ поръ, какъ Лессингъ приступилъ къ эстетической его оцѣнкѣ, Гёте и Шиллеръ образовались подъ его наитіемъ, а Шлегель съумѣлъ передать его въ соотвѣтственномъ стилѣ. Еше и нынѣ соревнуютъ въ этомъ Шлегелю такіе полные вкуса поэтическіе таланты какъ Гильдемейстеръ и Зимрокъ, Боденштедтъ и Іорданъ, Хервегъ и Дингельштедтъ, Гейзе и Вильбрандтъ, Курцъ и Гертцбергъ, съ тѣмъ чтобы вполнѣ водворить у Нѣмцевъ Шекспира. Понадобилось даже протестовать вмѣстѣ съ Рюмелиномъ противъ униженія собственныхъ нѣмецкихъ классиковъ, такъ-какъ Шекспира ставили уже не только свѣтскою библіей, не только лучшимъ руководителемъ въ жи-

тейскомъ быту, но приписывали ему и всѣ превосходства Шиллера и Гёте безъ малѣйшихъ ихъ недостатковъ. Драматическою энергіей, силой страсти, неудержно брыжжущимъ юморомъ онъ, конечно, превзошелъ обоихъ; онъ индивидуализуетъ больше Шиллера, онъ эффектнѣе Гёте, но не обладаетъ ни самосознательно-философскимъ умомъ перваго, * ни всеобъемлющимъ образованіемъ втораго; онъ не создаетъ ни личностей съ идеальными цѣлями, несущихъ свѣточъ передъ своимъ вѣкомъ, онъ не владѣетъ и той спокойно-ясной наглядностью, той соразмѣрностію формы, благодаря которымъ оба нѣмецкіе поэта заняли средину между имъ и Греками, тогда какъ своимъ содержаніемъ они рѣшительно открыли новую эпоху духа. Прекрасно говоритъ о Шекспирѣ М. Мейръ: Онъ хотѣлъ подставить природѣ зеркало, хотѣлъ показать вѣку его собственное отраженіе; а этимъ прямо уже исключено стремленье освѣтить и поднять человѣчество постановкой идеаловъ. Изъ шекспировыхъ фигуръ нѣтъ ни одной, преисполненной идеаловъ человѣчества и для нихъ живущей и дѣйствующей (такихъ напримѣръ какъ Натанъ, Фаустъ, Поза); онъ не создавалъ характеровъ съ культурными замыслами, людей, чувствующихъ свое призваніе трудиться надъ облагороженіемъ человѣческаго рода, надъ умственнымъ и нравственнымъ его прогрессомъ. — Преимуществомъ Шекспира кажется мнѣ то, что у него есть отечество, что онъ стоитъ среди великой, неослабно ростущей и подымающейся народной жизни; а Гёте и Шиллеръ, среди жалкой мелочности современныхъ имъ германскихъ обстоятельствъ, создаютъ себѣ, руководясь античнымъ воспоминаніемъ, чисто уже идеальный міръ, постепенно возводя свою собственную личность до благороднѣйшей человѣчности и дѣйствуя, въ качествѣ жрецовъ ея, образовательно на свой народъ, какъ не дѣлалъ прежде нихъ ни одинъ еще изъ поэтовъ.

Средневѣковую фантастическую романтику Шекспиръ перевелъ въ полный жизненной правды реализмъ новой эпохи; такъ хватился онъ за дѣйствительную жизнь и сдѣлалъ драму зеркаломъ всемірной исторіи, благодаря тому, что уже прямо, а не символически, раскрывалъ въ характерахъ и событіяхъ присущую имъ нутродержавную идею, обращалъ историческіе факты въ дѣла духа (то-есть сердца и ума). Современники его дѣлились на два направленія, — народно-романтическое и реалистически-разсудочное, вышколенное по антику. Мы упомянемъ здѣсь прежде о первыхъ, какъ продолжателяхъ Грина и Марло. Много есть піэсъ сомнительнаго происхожденія, которыя приписываются самому даже великому мастеру, однако безъ надежныхъ основаній, какъ Ульрици достаточно и доказалъ.

У Мундея и Четтля есть налицо элементы, общіе Шекспиру съ его предшественниками: гдѣ — полное эффекта дѣйствіе и рѣзко обрисованные характеры, гдѣ—поэтическій ароматъ лѣсной тиши, охватившій любовныя и охотничьи похожденія; но организующей основной мысли, которая придаетъ созданію глубину, всеобщую полносильность, формальную гармонію всѣхъ разнообразныхъ частностей,—этой духовной связи у нихъ нѣтъ, а зато пре-

* Не льзя однакожь отрицать, что этотъ самосознательно-философскій умъ зачастую вредилъ Шиллеру, какъ поэту. Прим. перев.

обладаетъ страсть къ ужасному, чудовищному. Томасъ Гейвудъ превосходилъ обоихъ болѣе соразмѣрнымъ округленіемъ своихъ драмъ, но обильный талантъ какъ нарочно соблазнялъ его на поверхностное, чуть не поденное многописаніе, и оттого то потрясающія, то милѣйшія отдѣльныя черты теряются въ широкомъ потокѣ его поэзіи. Ему особенно нравится рыцарское молодечество во время крестовыхъ походовъ; впрочемъ онъ не чуждъ и внутренняго міра сердца, и нѣкоторыя піэсы, какъ напримѣръ „Король и подданный", „Жена, убитая любовью", показываютъ, что подъ вліяніемъ Шекспира онъ внутренно связываетъ два разныя дѣйствія, проводимыя имъ параллельно въ одной и той же драмѣ, одною общею мыслью, но при этомъ не умѣетъ, подобно своему образцу, переплести ихъ, крѣпко сростить вмѣстѣ. Въ первой изъ этихъ піэсъ соревнованіе въ великодушіи и любви между государемъ и маршаломъ напоминаетъ подобныя же задачи у испанскихъ драматурговъ; въ то же самое время капитанъ Бонвайль, испытывающій вѣрность своей невѣсты и состоятельность истинной любви и вѣрности среди всѣхъ возможныхъ соблазновъ, тутъ и есть именно душа цѣлаго, —будь лишь оба эти дѣйствія такъ тѣсно вплетены одно въ другое, какъ въ „Венеціанскомъ купцѣ" или въ „Лирѣ"! Гейвудъ богатъ звуками трогательнаго чувства и не способенъ только на высшія потрясенія даже и тогда, когда представляетъ самую милую женщину попавшеюся въ сѣти вѣроломнаго друга, а потомъ благородствомъ и кротостію мужа доведенною до такого горькаго раскаянія, что у ней надломилось отъ того сердце. Въ противоположность къ этому Актонъ требуетъ отъ Сусанны, чтобъ она отдалась ему,—тогда онъ освободитъ ея брата, посаженнаго имъ въ тюрьму за долги; но ея непоколебимое цѣломудріе беретъ верхъ надъ его страстью, онъ примиряется съ братомъ и предлагаетъ руку благородной сестрѣ. Тутъ погибель падшей женской добродѣтели противопоставлена счастію торжествующей, но и здѣсь то и другое только идетъ рядомъ, бокъ-о-бокъ, а отнюдь не единится настроеніемъ. Не льзя однакожь не отдать полной справедливости тому нравственному духу, какимъ проникнуты драмы Гейвуда, чѣмъ онѣ выгодно отличаются отъ развратныхъ можно-сказать произведеній другихъ.

Томасъ Декеръ превосходно рисуетъ свои характеры и выражаетъ свои мысли; онъ любитъ сопоставить множество фигуръ и событій въ такомъ одновременномъ порядкѣ или въ такой послѣдовательности, чтобы одни освѣщались другими и чтобы человѣческая природа и судьба художественно выступали на сценѣ въ извѣстныхъ противуположностяхъ. Однакожь и ему болѣе свойственно многоизмѣнчивое блестящее обиліе, нежели организующее идеальное единство. Въ одномъ изъ раннихъ своихъ произведеній, „Фортунатѣ", онъ удержалъ еще средневѣковыя символическія фигуры Добродѣтели и Порока; здѣсь противопоставлены другъ другу жадное до удовольствій легкомысліе и хмурый, самонадѣянный на свою добродѣтель стоицизмъ, тогда какъ геніальный шутъ является между ними настоящимъ умницей. Когда убійца предается у него не палачу, а своей собственной совѣсти, то это такъ же въ шекспировскомъ духѣ, какъ и то, что въ картинѣ любви выраженіе истиннаго чувства пересыпано юмористическою игрой расходившейся фантазіи, — вещи, которыя и Лемъ (Lamb) и Ульрици ставятъ на ряду съ лучшими у Шекспира.

Переводчикъ Гомера, Чапманъ, былъ превосходный разскащикъ, но ему недоставало драматической напряженности; отъ народнаго направленія онъ перешелъ къ бенъ-джонсоновой школѣ; стремленіе къ необычайному и раздутый паосъ юныхъ лѣтъ замѣнилъ онъ строго обдуманными интрижными піэсами, гдѣ однакожь сатирическая тенденція не всилахъ управиться съ пошлымъ и грязноватымъ.

Міддельтонъ и Роули часто трудились заодно, и въ юношескихъ своихъ цѣляхъ не далеко, пожалуй, расходились съ Шекспиромъ; но въ то время какъ послѣдній болѣе и болѣе очищалъ и углублялъ свои, Миддельтонъ затерялся въ чистой копировкѣ безпутствъ и преступленій, которыя нагромождаетъ онъ такъ, какъ будто бы весь міръ состоялъ изъ однихъ безумцевъ и злодѣевъ, и музѣ не оставалось болѣе ни чего, какъ только размахивать мечомъ или плетью. Подобно своему сверстнику, Роули также сошелъ на ту болѣе правильную колею драматическаго изложенія, какую проложила себѣ полуантичная или антикизирующая школа; а жанровыя картины будничной жизни хотя и выходили у него удачными, но онъ ни когда не могъ провести въ цѣломъ ни уряжающей основной мысли, ни интриги.

Пусть нѣкоторыя драмы покажутъ намъ еще нагляднѣе, какъ близко искусство стояло тогда къ жизни, какъ быстро сцена овладѣвала именно тѣмъ, что̀ больше занимало умы и сердца. Таковы, напримѣръ, были „Убійство Арденса Феверсгама“ и „Іоркширская трагедія“; первую піэсу Тикъ по всей вѣроятности напрасно приписалъ Шекспиру, другая была напечатана подъ его именемъ съ бо́льшимъ, кажется, основаньемъ: это уголовный случай съ человѣкомъ, котораго губитъ страсть къ игрѣ, который убиваетъ дѣтей и заноситъ руку на жену, но, побѣжденный беззавѣтной ея любовью, исправляется и умираетъ лучше нежели жилъ. Когда въ Ланкаширѣ сожгли двѣнадцать вѣдьмъ, Гейвудъ тотчасъ же вывелъ этотъ процессъ на сцену; но комическая обдѣлка, какую даетъ онъ вначалѣ безумнымъ сходкамъ и затѣямъ этихъ бабъ, плохо идетъ къ тому, что несчастныхъ предаютъ подконецъ не осмѣянію, а прямо ведутъ на костеръ, и что поэтъ не клеймитъ позоромъ этого юридическаго злодѣянія. „Эдмонтонскую вѣдьму“ написали вмѣстѣ Декеръ, Фордъ и Роули, и вставили здѣсь въ другое впрочемъ дѣйствіе исторію крестьянки, которая, терпя постоянныя гоненія, насмѣшки и потычки, какъ мнимая вѣдьма, желаетъ наконецъ съ горя сдѣлаться настоящей вѣдьмою, съ тѣмъ чтобы за себя отмстить; вдругъ явился къ ней чортъ въ видѣ говорящей черной собаки; но хорошая всущности мысль, что безумная мечта человѣка именно и порождаетъ преслѣдуемое ею зло, затемняется потомъ разными уступками суевѣрію толпы народной. И Валленштейна черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ его смерти также вывели въ Англіи на театръ, подобно тому какъ Лопе драматизировалъ русскаго Димитрія въ Испаніи еще за̀живо. Въ Испаніи было больше соревновавшихъ между собой талантовъ, въ Англіи сила цѣлаго народа гораздо рѣшительнѣе сосредоточилась въ одномъ геніи, чье личное величіе такъ же точно переросло современниковъ, какъ оно сообщило его созданіямъ превосходное богатство духа и остроумія или неодолимый пылъ страсти, а главное—гармонію его собственной просвѣтлившейся опытомъ души.

β. Бенъ-Джонсонъ и его школа.

И у Англичанъ, какъ у Испанцевъ, благодаря почину двора и знати, обращено было особенное вниманіе на пышную обстановку, декораціи и машинныя приспособленья примѣнительно къ театральнымъ представленіямъ. Это совершилось путемъ такъ-называемыхъ „масокъ“ (машкаръ). Тутъ участвовалъ лично самъ высшій свѣтъ, а „супротивную маску“, играемую слугами или актерами, отличалъ за тѣмъ и перемѣной сцены отъ олицетворяемыхъ имъ добродѣтелей, боговъ и героевъ, которые являлись въ великолѣпной храминѣ, тогда какъ прямо насупротивъ безобразники-Сатиры проказничали въ лѣсной чащѣ, или жалкая сволочь, обдергаи, гоношили гдѣ-нибудь въ людской. Тутъ-то вотъ и принялся за сцену Джонсонъ. Родившись въ 1574-мъ году въ Вестминстерѣ, онъ смолоду еще покинулъ каменьщичье ремесло и пошелъ въ нидерландскую войну простымъ солдатомъ, но впослѣдствіи учился въ Кембриджѣ, а въ 1598 году явился въ Лондонъ попытать счастія, какъ актёръ и поэтъ. Первое же его произведеніе, „Каждый на свой солтыкъ“, понравилось королевѣ, и чтобы еше рѣзче отличить направленіе его піэсъ отъ народнаго театра и невозможности ихъ прикрасить, онѣ игрались нѣкоторое время исключительно хористами придворной капеллы. Въ 1619-мъ году король Іаковъ пожаловалъ его въ придворные поэты, poeta laureatus. Умеръ онъ въ 1637-мъ. O rare Ben Jonson (О, рѣдкій Бенъ-Джонсонъ!) гласитъ надпись на надгробномъ его камнѣ въ Вестминстерскомъ аббатствѣ. Для „масокъ“, которыя особенно любили при брачныхъ торжествахъ, онъ соединился съ архитекторомъ Иниго Джонзомъ, не только изучившимъ въ Италіи постройки и перенесшимъ стиль Палладіо въ Англію, но ознакомившимся тамъ и съ праздничными представленіями, вродѣ сопровождаемыхъ музыкой балетовъ. Онъ придумывалъ декораціи и костюмы, Джонсонъ писалъ для него текстъ, а Феррабеско и потомъ братья Лоозъ (Lawes) сочиняли музыку, которою начинается піэса, сопровождаются всѣ танцы и вставныя аріи. Техникъ дотого присвоивалъ себѣ львиную долю въ денежномъ вознагражденіи и въ славѣ, что Джонсонъ, чувствовавшій себя поэтомъ, наконецъ разорвалъ съ нимъ связь, вывелъ его даже на сцену въ одной комедіи, а сочиненіе текстовъ (либретто) для „масокъ“ предоставилъ Давенанту. Самъ онъ сталъ главою новаго направленія въ англійской драмѣ.

Фантазія и жизнь были кровнымъ наслѣдіемъ народной сцены; Шекспиръ придалъ къ этому геній и искусство; Бенъ-Джонсона Ульрици мѣтко характеризуетъ, какъ ту обращенную къ будущему сторону театра, которой онъ можетъ назваться главнымъ представителемъ. Это — человѣкъ наблюденія, расчетливаго ума; вмѣсто „огненной музы, возносящейся въ свѣтлую высь изобрѣтенія“, ему свойственъ острый критическій смыслъ, который крѣпко стоитъ на почвѣ будничной дѣйствительности и ратуетъ съ жаромъ ревностнаго просвѣтителя противъ всякихъ мечтаній, противъ всѣхъ фантастично-суевѣрныхъ остатковъ средневѣковаго образованія, вездѣ хватаясь лишь за то, что̀ практично и осязательно. Онъ ставитъ требованіе простоты, ясности, строгой мѣры, и не сознавая того, до какой степени Шекспиръ стремился

къ нимъ именно въ предѣлахъ народнаго вкуса и благодаря этому нашелъ вполнѣ соотвѣтственную времени драматическую форму, обращается съ своимъ ученымъ знаніемъ къ антику, гдѣ особенно пришлась ему по душѣ комедія, ставшая у Плавта и Теренція картиной нравовъ и очаровавшая его своимъ ясно овиносословленнымъ дѣйствіемъ, своею правильною постройкой, очевидно возводимой подъ руководствомъ Аристотеля. Онъ однакоже не подражалъ древнимъ, но постигалъ по образцу ихъ окружавшую его жизнь и превзошелъ своихъ учителей богатствомъ подробностей, отчетливостью рисунка и рефлекціи, но не достигъ ни свойственной имъ круглоты, ни ихъ беззлобивой наивности. Онъ сталъ для Англіи основателемъ реалистическаго театра нравовъ и характеровъ, и занялъ такимъ образомъ средину между Маккіавелли и Мольеромъ, не поднявшись однакожь до ихъ генія. Между тѣмъ изображеніе нравовъ у него дотого мѣтко и живо, что по его комедіямъ въ тѣ именно года, когда попали онѣ на сцену, Мезьеръ легко могъ срисовать моды и привычки разныхъ лондонскихъ кружковъ; и онъ становился даже пылокъ, когда изображалъ во всей ихъ жалкой или гнусной мелкотѣ людскія глупости и вздоры, суевѣріе, ханжество, низость и распутство. Самъ онъ говоритъ, что смертельно боится осквернить сцену и чувствуетъ непреодолимое отвращеніе отъ грязныхъ шутокъ, которыя приходится тамъ выслушивать; если же и онъ изображаетъ на ней порокъ и безуміе, то единственно для того чтобы ставить ихъ къ позорному столбу и бичевать. Онъ ввелъ въ комедію сáтиру, и доходилъ порой до такихъ язвительныхъ личностей, что однажды вслѣдствіе судебной жалобы ему приходилось-было отрѣзать уши, и что на дерзкія нападки Джонсона въ „Стихоплетѣ" Декеръ вынужденъ былъ отвѣчать „Сатиромáстиксомъ" (Бичемъ сáтиры). Именно: въ одной піэсѣ, имѣющей предметомъ любовныя интриги Овидія при императорскомъ дворѣ, онъ ввелъ въ кругъ Горація и Виргилія литературнаго воришку, въ лицѣ котораго можно было признать Декера; а послѣдній отвѣчалъ на это тѣмъ, что Джонсонъ лишилъ будто бы драматическую музу цѣломудрія и невинности и употреблялъ ее во зло для безстыдныхъ выходокъ противъ друга и нéдруга. На бѣду, у Джонсона слишкомъ мало того истиннаго комизма, который губитъ все ложное и дурное на ихъ собственныхъ противорѣчіяхъ, высвобождаетъ смѣшное изъ самóй вещи и веселитъ насъ именно самоподрывомъ людскихъ нелѣпостей; онъ творитъ судъ не столько какъ поэтъ, а больше какъ юристъ, и подвергаетъ безумство и порокъ изливамъ ѣдкой остроты и насмѣшки только со стороны, какъ бы вчужѣ. Такимъ образомъ всякое худо, всякая шальная дурь, правда, находитъ у него себѣ наказаніе, но намъ при этомъ какъ-то неповадно.

Да и въ обрисовкѣ характеровъ Бенъ-Джонсонъ вовсе ужь не геній, всегда выставляющій передъ нами человѣка цѣликомъ и только дающій ему за тѣмъ дѣйствовать въ особенномъ какомъ-нибудь положеніи или подъ вліяніемъ той либо другой извѣстной страсти; онъ тутъ, напротивъ, не болѣе какъ талантъ, подбирающій черты изъ собственнаго опыта, схватывающій съ помощью разсудочнаго наблюденія отдѣльныя стороны людской природы, повадки и свойства извѣстныхъ классовъ общества и потомъ навязывающій ихъ своимъ фигурамъ. Онъ принимаетъ, въ смыслѣ „гуморальной" патологіи, что состоянія здороваго и больного человѣка зависятъ, какъ темпераменты, отъ

преобладанія одной изъ главныхъ тѣлесныхъ влагъ, крови или желчи, лимфы или воды, и потому говоритъ:

Когда какимъ-нибудь однимъ особымъ свойствомъ
Весь человѣкъ захваченъ дотого,
Что склонности его, и силы, и стремленья
Идутъ невольно всѣ дорогою одной,
То какъ же этого не назовешь гумòромъ?

Вотъ почему каждаго изображаетъ онъ въ особомъ его духѣ, какъ представителя извѣстнаго образа мыслей и чувствъ, человѣка съ тѣмъ или другимъ пòшибомъ, — ученаго педанта, хвастливаго воина, или записного щеголька, фантаста или скрягу, суевѣра или ханжу-обманщика. Подобныя фигуры пускаетъ онъ въ дѣйствіе, и иногда удается ему скомпоновать послѣднее такъ хорошо, что различныя его нити зацѣпляютъ одна другую, а завязка и развязка удовлетворяютъ зрителя; но часто отдѣльныя группы и событія такъ и идутъ бокъ о-бокъ порознь; они связаны только на живую нитку, но всегда распредѣлены замысловатымъ образомъ и обнаруживаютъ отношеніе разнаго сорта людей, какъ нарочно, къ одной и той же вещи. Еще чаще длинныя назидательныя или нравоучительныя рѣчи должны у него возмѣщать собою трагическую или комическую силу чуть-плетущагося дѣйствія.

Въ прологѣ къ первой своей піэсѣ Джонсонъ тотчасъ же и высказался насчетъ своего авторскаго положенія:

Родитъ поэтовъ часто нищета,
Иной поэтомъ сталъ совсѣмъ не по природѣ;
Но нашего судьба была не та:
Не баловень онъ сцены, чтобы модѣ,
При всемъ ея безвкусьи, такъ радѣть,
Такъ угождать въ ущербъ своей свободѣ,
Что самому себя пришлося бы презрѣть.
Онъ никогда въ театрѣ отъ пеленокъ
Героевъ до сѣдинъ не вырощалъ
Все въ томъ же платьѣ, чтò носилъ ребенокъ;
Судебъ Ланкастера и Іорка не рѣшалъ
Посредствомъ трехъ заржавленныхъ шпажонокъ
И трехъ паръ долговязыхъ словъ;
Глубокихъ язвъ души не исцѣлялъ онъ въ дѣтской.
Нѣтъ хора у него, который снесть готовъ
Хоть зà море, нѣтъ той замашки молодецкой,
Чтобъ трона распаденьемъ потѣшать;
Нѣтъ полоумнаго, чтò страхъ наводитъ дамамъ;
Шаровъ катанья здѣсь вамъ также не слыхать
Громоподобнаго, и къ звонкимъ барабанамъ
Не прибѣгаетъ онъ, чтобъ бурю возвѣщать.
Мы вамъ передадимъ, какъ есть, дѣла и рѣчи,
Характеръ каждый такъ стремясь изображать,
Какъ онъ комедіи приличенъ, если плечи
Себѣ злодѣйствами не вьюча прежнихъ дней,
Она картиною эпохи быть своей
Возможно вѣрною захочетъ, и на сценѣ
Представитъ глупость вамъ, безумія угаръ,
Которыя тогда достойны развѣ каръ,
Когда упорствуютъ, противясь перемѣнѣ.
Вы нынче, слабости увидѣвъ предъ собой,
Легко сознаетесь въ нихъ смѣхомъ небрезгливымъ;
Отъ чудъ и дивъ морскихъ въ восторгѣ вы порой,
Такъ будьте жь, господа, и къ людямъ справедливы!

Въ „Алхимикѣ“ насмѣшка падаетъ не столько на него, сколько на дающихся въ обманъ глупцовъ, которые толпами лѣзутъ къ мнимымъ чудодѣямъ. Дѣло въ томъ, что самъ домохозяинъ въ отлучкѣ, а дворецкій стакивается съ однимъ прошлецомъ, выдающимъ себя за искуснаго знахаря-волшебника, къ которому и приходятъ одинъ за другимъ только-что начавшій торговлю купецъ, жаждущій разбогатѣть поскорѣе, игрокъ, гуляка, пасторъ (Скорбященскій) съ причетникомъ, деревенскій барчукъ съ податливою сестрицей,—кто является съ тѣмъ чтобы поворожить, кто — добыть философскій камень, пока наконецъ хозяинъ воротился опять домой, а знахарь между тѣмъ ускользнулъ съ деньгами облапошеннаго имъ люда; все оканчивается тѣмъ, что слуга сводитъ барина съ податливою деревенскою барышней, и тотъ на ней женится. Шутъ безпощадно осмѣиваетъ легковѣрныхъ прожектёровъ. Комедія „Вольпонъ“ бичуетъ козни изъ-за полученія чужихъ наслѣдствъ: плуты сами попадаютъ въ сѣти своихъ гнусныхъ замысловъ, простаки терпятъ за свою глупость; но когда одинъ женатый человѣкъ предлагаетъ собственную жену свою скрягѣ, притворившемуся больнымъ и слабымъ, чтобы повытянуть все что можно изъ лженаслѣдниковъ, и когда скупецъ посягаетъ на ея честь, то это пахнетъ уже уголовщиной, и комедія становится вовсе не веселой. Трагедіи „Катилина“ и „Сеянъ“ выводятъ на сцену злодѣевъ и ихъ наказаніе; но дѣло въ томъ, что зломысленность главныхъ лицъ не овинословлена путемъ, способнымъ внушить къ нимъ какое-нибудь участіе: нѣтъ передъ нами картины крупныхъ въ основѣ своей натуръ, которыя потомъ выродились и исказились; зато удачно вставлены мѣста изъ Салюстія, Тацита, Светонія и Цицерона, античный костюмъ и нѣкоторые образы изъ римской исторіи вышли хорошо. Въ междудѣйствія введены хоровыя пѣсни, съ общими размышленіями, совѣтами и желаньями.

Бьюмонтъ и Флетчеръ, которые, пока живъ былъ первый, работали всегда собща, легкостью воображенія и живостью конечно превзошли Бенъ Джонсона, къ чьему направленію они примкнули; принадлежа сами къ высшимъ классамъ, они занесли на сцену ихъ утонченное образованіе. Но трагическое понимали они не выше того, что, какъ бы то ни было, а низость и злодѣйство, развратъ, предательство и насиліе все-таки находятъ подконецъ свою кару; въ комедіи же они не могутъ отдѣлаться отъ той прозаической серьёзности, которая самое остроуміе обращаетъ въ судью нравовъ и въ проповѣдника морали. Характеры ихъ остаются на почвѣ обиходной жизни, но они не такъ односторонни и типичны какъ у Джонсона, они въ полнѣйшемъ смыслѣ люди, хотя и тутъ книгобѣсіе ученаго или фатовство придворнаго часто доходятъ до карикатуры. Языкъ при этомъ превосходенъ, столь же ловокъ и пріятенъ въ разговорѣ, какъ размашистъ и энергиченъ въ страстномъ паоосѣ,—наконецъ полонъ вкуса всегда. Оба поэта—мастера̀ округлить композицію; преизбытокъ матерьяла народной сцены упрощаютъ они до полнаго единства дѣйствія, все разнообразіе лицъ вплетаютъ въ одну общую интригу или связываютъ ихъ то для стремленія къ одной цѣли, то для противоборства ей, и если отстаютъ отъ лучшихъ испанскихъ драмъ въ искусствѣ затягивать и разрѣшать узелъ, особенно въ умѣньи увеличить затрудненія неудачными попытками преодолѣть ихъ и, не смотря на то, все же привести къ неожиданному концу, то для Англіи они представ-

ляютъ рѣшительный прогрессъ, конечно не противъ лучшихъ шекспировскихъ произведеній, но по крайней мѣрѣ противъ всѣхъ досельныхъ второстепенностей. Какимъ-нибудь практическимъ правиломъ, на которомъ именно и построена піэса, охотно напутствуютъ они зрителя взаключеніе, какъ настоящею моралью цѣлой басни. Такъ Судья во флетчеровомъ „Испанскомъ священникѣ" заканчиваетъ піэсу увѣщаніемъ:

Вы, господа холостяки,
Когда впослѣдствіи вы браку подчинитесь,
Пусть ревность Бартоло и скупость вамъ въ урокъ
Послужитъ, такъ же какъ и та измѣна,
Какую Донъ Энрике самъ себѣ навлекъ
Слѣпою страстью. Средній путь и въ бракѣ
Надежнѣй: жизни цѣль тому заграждена,
Кѣмъ властвуетъ по прихоти жена.

Александръ Бюхнеръ не даромъ превознесъ блестящую сценическую технику обоихъ поэтовъ. „Рѣдко, говоритъ онъ, выступятъ у нихъ съ самаго „начала главныя лица; напередъ выходятъ обыкновенно второстепенныя лич„ности и подготовляютъ къ появленію тѣхъ; отъ первыхъ вы узнаёте въ чемъ „дѣло, а послѣднія прямо уже начинаютъ дѣйствовать; съ окончаніемъ пер„ваго акта готова вся завязка и лежитъ передъ нами въ полной ясности, „такъ что мы можемъ уже пуститься въ догадки о желательномъ исходѣ и о „возможности случайныхъ ему помѣхъ. Но потомъ вдругъ настаетъ гоньба за „эффектами, не имѣющими ни какой достаточной причины; насъ подкупаютъ „здѣсь пикантныя положенія, озадачиваютъ странныя и неожиданныя слу„чайности; мы дотого всѣмъ этимъ ослѣплены, что миримся даже и съ не„вѣроятнымъ, а мастерской, вкрадчивый языкъ до конца увлекаетъ насъ за „собою;—но, достигнувъ цѣли, мы чувствуемъ, что чуть не задохлись; мы „готовы сознаться, что были сильно заинтересованы, но глубокаго нрав„ственнаго впечатлѣнія, какое производятъ драмы Шекспира, тутъ нѣтъ; у „блестящей этой школы не было доброкачественной сущности." Отсюда ясно, почему піэсы ея, какъ новости текущаго дня, точно такъ же могли соперничать съ шекспировыми, какъ наприм. Коцебу соперничалъ съ Шиллеромъ въ новѣйшее время; это та же исторія, что съ большинствомъ рядовыхъ романовъ: они, пожалуй, заинтересуютъ и озадачатъ васъ на первый разъ, но потомъ—ихъ хоть бы пожалуй и не было; напротивъ, гдѣ цѣлое одушевлено идеею, и дѣйствіе выведено съ психологической тонкостью и правдой изъ внутренняго существа характеровъ, тамъ слѣдимъ мы за ходомъ дѣла съ возростающимъ всегда удовольствіемъ, чѣмъ больше мы съ нимъ знакомы.—Обхожу рядъ трагедій, исполненныхъ сластолюбія и жестокости, и напоминающихъ намъ трагедію ужасовъ у Итальянцевъ, съ тѣмъ чтобы на одномъ изъ знаменитѣйшихъ произведеній Бьюмонта и Флетчера, на „Трагедіи дѣвственницъ", показать образчикъ ихъ драматическаго изложенья. Царь Родосскій отмѣнилъ сговоръ Аминтора съ Аспаціей и приказалъ ему вступить въ бракъ съ Эрадной, сестрою воина-богатыря Мелантія. Аминторъ покоряется какъ вѣрноподданный, но съ глубокимъ внутреннимъ отвращеньемъ. Во второмъ актѣ узнаетъ онъ отъ своей молодой жены, что она не хочетъ съ нимъ ни какого общенія, что ихъ бракъ долженъ только прикрывать любовную связь ея съ царемъ, которому она отдалась изъ честолю-

бія и жажды власти. Аминторъ поставленъ такимъ образомъ въ борьбу между негодованіемъ противъ человѣка, повергшаго его въ бездну нравственнаго униженія, и между своимъ къ нему долгомъ, присягой въ вѣрности, которою онъ связанъ съ нимъ какъ съ государемъ. Его угнетаетъ мысль, что онъ принесъ свою милую въ жертву развратницѣ, которая хочетъ только служить позору на могилѣ его чести. Здѣсь очевидно подражаніе испанскому мотиву, но онъ употребленъ въ дѣло оригинальнымъ образомъ; душевная борьба здѣсь гораздо сильнѣй, она предтеча раздирательныхъ положеній на манеръ Корнеля. Аминторъ открываетъ тайну другу своему, Мелантію, а это вовсе не такой покорный человѣкъ, чтобы пожертвовать и счастіемъ жизни и своей честью царской прихоти. Упреками доводитъ онъ сестру до самосознанія, и требуетъ, чтобы она омыла свой позоръ въ крови царя. Она заявляетъ мужу полное раскаянье, потомъ въ одну бурную ночь пробирается къ спящему государю, вяжетъ его, будитъ и тутъ же закалываетъ. Покинутая въ дѣвахъ Аспація, не найдетъ между тѣмъ ни утѣшенья, ни покоя; чтобъ умереть отъ руки милаго, переодѣвается она въ мужское платьѣ и вызываетъ его на смертный бой. Она ужь ранена, когда Эрадна прибѣжала съ вѣстью о страшной гибели царя; но, отвергнутая супругомъ, она сама себѣ вонзаетъ въ сердце кинжалъ, которымъ умертвила государя. Умирающая Аспація открывается Аминтору, и въ отчаяніи онъ падаетъ на собственный свой мечъ. Братъ короля, возведенный на престолъ Мелантіемъ, въ виду страшной катастрофы самъ себя увѣщеваетъ къ добродѣтели.

Вслѣдъ за нравоописательными комедіями („Умъ безъ денегъ", „Ненавистникъ женщинъ" и т. д.) назовемъ мы „Рыцаря съ раскаленной палицей", литературную комедію, которая одновременно съ сервантесовымъ Донъ Кихотомъ трактуетъ тему въ подобномъ же родѣ, и которая вѣроятно послужила образцомъ для Тика тою своей подробностью, какъ нѣкоторые изъ зрителей вмѣшиваются здѣсь въ піэсу. Едва лишь начался прологъ, какъ одному мелочному лавочнику и его женѣ не полюбилось заглавіе: „Лондонскій купецъ"; они требуютъ что-нибудь новысокопарнѣй и входятъ на авансцену съ своимъ молодцомъ-прикащикомъ желающимъ играть новую рыцарскую роль, которую необходимо вставить въ піэсу. Его воодушевилъ романъ „Пальмеринъ англійскій": онъ выбралъ себѣ гербомъ толоконный нестикъ, взялъ другого парня въ оруженосцы и среди хода мѣщанской піэсы совершаетъ разные подвиги въ честь дочери одного башмачника, Сусанны чернопалой; цырюльника принимаютъ они тутъ за исполина, обдирающаго въ своей пещерѣ полоненныхъ рыцарей, а шинокъ за зàмокъ, гдѣ вмѣсто денегъ расплачиваются одной благодарностью; оруженосецъ является кровавымъ привидѣніемъ одному купцу, отказавшему ему въ рукѣ дочери, и вообще тутъ есть много намековъ на тогдашнюю безалаберность народнаго театра.—Лучшая изъ комедій Флетчера, уже одного, а не вмѣстѣ съ Бьюмонтомъ,—„Въ тихомъ омутѣ черти водятся". Сцена происходитъ въ Испаніи и отзывается тамошнимъ характеромъ. Тутъ осмѣивается вопервыхъ гоньба за деньгами и богатымъ приданымъ: одинъ баринъ и одна барыня принимаютъ другъ друга взаимно за блестящую партію, а когда они женились, оказывается, что она только горничная и что всѣ драгоцѣнности, которыми дарилъ ее бѣднякъ-женихъ,—фальшивая поддѣлка; оба вышли жертвами своей собственной дури, и имъ не чего

другъ друга упрекать. На ряду съ этимъ еще милѣе проводится другая исторія, какъ богатая дѣвушка ищетъ въ мужья незначительнаго человѣка, съ тѣмъ чтобы быть полной надъ нимъ госпожей и жить только въ свое удовольствіе. Но немудрый повидимому суженый становится послѣ женитьбы умнымъ и настойчивымъ супругомъ, который цѣлымъ рядомъ презабавныхъ сценъ перевоспитываетъ свою половину въ добрую домохозяйку.

Трагикомедія сдѣлалась теперь въ Англіи тѣмъ, что̀ мы называемъ трогательною семейною драмой: изъ разнаго рода домашнихъ напастей и бѣдъ развивается счастливый исходъ для мотовъ-сыновей и для обмишурившихся дочекъ. „Объѣлся до́нельзя порокъ,—за столъ садится добродѣтель.“

Были поэты, выросшіе подъ двойственнымъ вліяніемъ Шекспира и Бенъ-Джонсона, и которые, не возвысившись до перваго, не уступали второму художественнымъ смысломъ и образованіемъ, такъ что произвели не мало интереснаго. Таковъ Массингеръ, который искалъ трагизма въ страсти, губительной своей безмѣрностью, но котораго стремленіе къ великому и необычайному доводило до натяжекъ и чудовищностей, хотя планъ драмы у него правиленъ, а языкъ полонъ благородства и риторскаго паренія. Онъ съ самаго начала направляется къ цѣли и достигаетъ ея мѣрнымъ шагомъ, отчего ему и дается единство цѣлаго. Къ концу онъ всегда умѣетъ неожиданно разрѣшить интересъ завязки какими-нибудь новыми открытіями и разоблаченьями. Это въ самомъ дѣлѣ эффектно и драматично, когда и съ самаго начала намъ чуялось что-то таинственное въ глубинѣ; но оно выходитъ совсѣмъ не хорошо, когда только уже пятый актъ разъясняетъ вполнѣ скрытые прежде мотивы первоначальнаго дѣйствія. Баудиссинъ хотѣлъ приравнять этого драматурга Шиллеру; но А. Бюхнеръ гораздо мѣтче указываетъ тутъ на Хеббеля. Такъ-какъ въ „Неестественной борьбѣ“ насъ отталкиваетъ чуть не безумная любовная страсть отца къ своей дочери, то мы разсмотримъ лучше его трагедію „Герцогъ Миланскій“. Мотивъ Ирода и Маріамны перенесенъ здѣсь въ Италію. Лудовико Сфорца, чтобы спасти отъ раззоренія Миланъ послѣ Павійской битвы, рѣшается великодушно пожертвовать собою и предложить себя въ выкупъ императору, что́, при страстной любви его къ супругѣ, приноситъ ему тѣмъ бо́льшую еще честь. Любовь эта такъ сильна, что для него совершенно невыносима мысль о возможномъ переходѣ обожаемой имъ женщины въ объятія другого, и онъ поручаетъ родственнику своему Франциско, въ случаѣ если не воротится живой изъ императорскаго лагеря, умертвить прекрасную Марчелію. Но Франциско по этому поводу самъ влюбляется въ нее страстно, и когда она съ ужасомъ отвергла его искательства, онъ объявляетъ ей о томъ, что̀ ему поручено. Между тѣмъ, рыцарскій образъ мыслей герцога снискиваетъ ему не только прощеніе императора, но и особенную его благосклонность, такъ что онъ радостно возвращается домой. Но Марчелія встрѣчаетъ его холодомъ; онъ самъ стеръ съ улыбавшихся ему устъ ихъ прежнее очарованье. Мать и сестра герцога нашептываютъ Сфорцѣ о сношеніяхъ Марчеліи съ Франциско, а этотъ, чья отвергнутая любовь обратилась теперь въ зависть и озлобленіе, нарочно разжигаетъ ревнивыя подозрѣнья. Марчелія отъ нихъ внѣ себя; она можетъ только ненавидѣть мужа, если онъ сомнѣвается въ любви ея. Франциско, подъ предлогомъ будто бы даннаго ему отъ нея порученія, бѣжитъ между тѣмъ прочь. Герцогъ

является къ ней и хочетъ привести ее къ сознанію извѣстіемъ, что любовникъ ея схваченъ и казненъ. Строптиво отвѣчаетъ она: „Такъ ты убилъ любимаго мной человѣка!“ Онъ тутъ же закалываетъ жену, и умирая, она торжественно завѣряетъ его въ своей чистотѣ и вѣрности. Онъ мѣшается въ умѣ. Подъ видомъ иностраннаго врача приходитъ теперь Франциско, а съ нимъ и сестра, переодѣтая въ мужское платье; герцогъ нѣкогда любилъ ее и покинулъ для Марчеліи. Они обѣщаютъ оживить покойницу и натираютъ трупъ ея ядомъ, отъ котораго цалующій ее герцогъ умираетъ самъ. Франциско узнанъ и отдается въ руки судебной власти съ заявленіемъ, что отомстилъ наконецъ за сестру; — объ этой причинѣ его ненависти и поступковъ не было ни единаго слова впереди, да не естественно и то, чтобы любящая женщина, оскорбившись ревнивымъ подозрѣніемъ, стала сама подтверждать его изъ одной лишь мести. — Въ комедіи „Новый способъ платить старые долги“ счастливая мысль выполнена неудовлетворительно. Добродушнаго транжиру, Франца Благорода, сосутъ какъ піявицы безжалостные родственники и всякіе плуты; въ крайности, онъ проситъ одну богатую даму, вдову его пріятеля, оказывать ему въ теченіе нѣсколькихъ дней въ обществѣ особенное вниманіе; это возстановляетъ его кредитъ, и тѣснившіе его прежде кредиторы сами принимаются за нимъ ухаживать. Въ „Мѣщанкѣ и барынѣ“ купчиха и ея дочь, которыя хотятъ угнаться за знатью въ модѣ и манерахъ и, какъ барыни, властвовать надъ мужчинами, проучены у автора вовсе не забавно; Мольеръ несравненно лучше развилъ подобную же мысль. Да наконецъ и мораль піэсы плоска и суха до крайности.

У Вебстера былъ большой талантъ на ужасающее, демонически злодѣйское. Въ „Витторіи Аккоромбонѣ“ онъ живыми, рѣзкими чертами изобразилъ то забывшее Бога и человѣчество себялюбіе, которое слѣдуетъ только внушеніямъ собственной прихоти и въ сознаніи своей силы готово на всякій рискъ, хотя и носитъ въ самомъ себѣ зародышъ своей гибели. Однакожь композиція далека здѣсь отъ совершенства. Въ „Герцогинѣ Амальфи“ тайный бракъ ея съ дворецкимъ необходимо было бы овиносjловить сильной страстью. Когда жестокосердый братъ, подъ видомъ примиренія, протягиваетъ ей холодную руку мертвеца, помѣщаетъ рядомъ съ нею помѣшанныхъ изъ дома сумасшедшихъ, даже нарочно посылаетъ ихъ къ ней въ комнату, а потомъ самъ впадаетъ въ безуміе; когда другой братъ, кардиналъ, втайнѣ дѣйствующій противъ сестры, перехитренный своею дерзкою наложницей, убиваетъ послѣднюю и запутывается въ свои собственныя сѣти, — то все это сцены самыя разительныя, но потому только не достигающія полной высоты, что имъ недостаетъ глубокой обосновки въ нравственной идеѣ, изъ которой развертывался бы художественный организмъ произведенія.

Джонъ Фордъ ставитъ себѣ психологическія задачи, которыми усиливаетъ нашъ интересъ къ выводимому имъ на сцену дѣйствію. Характеры рисуетъ онъ живо, но часто также ищетъ трагизма въ тѣхъ крайнихъ заблужденіяхъ страстей, за которыя еще Аристофанъ упрекаетъ Эврипида. Послѣднему приравняли бы мы его, пожалуй, и по языку, который у него иногда трогателенъ, иногда ясно выражаетъ милое и граціозное, и вообще льется равномѣрнымъ токомъ изящно-идеалистическаго стиля, а по поводу одного

греческаго сюжета (именно въ „Сокрушенномъ сердцѣ“) обнаруживаетъ такое благородное, на антикѣ выросшее образованіе, какъ конечно ни одна другая изъ современныхъ англійскихъ піэсъ. Его „Варбекъ“, чуть ли не лучшая послѣ шекспировыхъ историческая драма, исполнена достоинства. „Жаль что она безпутница“, T'is Pity She's a Whore,—вотъ заглавіе знаменитѣйшаго изъ его созданій. Пылъ чувственной страсти между братомъ и сестрой, сознаніе ихъ виновности и ихъ трагическая гибель, — все это сведено въ драму, отличающуюся мастерскою эффектностью многихъ сценъ, но въ цѣломъ свидѣтельствующую уже о близкомъ теперь одичаніи вкуса. Гораздо чище „Сокрушенное сердце“. Смертельныя муки умной и чувствительной женщины, выданной зáмужъ противъ воли; героическій юноша высокаго полета, у котораго отнялъ ее родной ея братъ, и который мститъ за это тѣмъ, что пріобрѣтаетъ любовь Спартанской царевны; наконецъ сама эта царевна, предпочетшая его Аргосскому царю,—вотъ личности, которыя своимъ стройно расчитаннымъ взаимодѣйствіемъ созидаютъ эффектную драму вплоть до пятаго акта. Спартанскій героизмъ, навыкшій преодолѣвать самыя ужасныя страданія, наглядно предстаетъ здѣсь въ Калаnoѣ, которая, стóя во главѣ хороводной пляски, узнаётъ сперва о кончинѣ царя, своего отца, потомъ о смерти подруги своей Пеноеи, наконецъ—объ умерщвленіи своего возлюбленнаго, все это — ни мало не измѣнившись въ лицѣ, не прервавъ праздничнаго веселья ни единымъ вздохомъ, а за тѣмъ распоряжается своими дѣлами какъ царица и тутъ же умираетъ отъ сердечнаго сокрушенія. Но почему обрушилась на нее невыносимо тяжкая судьба, — это овиновловено здѣсь такъ же мало, какъ и неестественное продолженье пляски при столь горестныхъ извѣстіяхъ, которое могло бы имѣть какой-нибудь смыслъ развѣ только тогда, завись отъ подобной власти надъ собою достиженіе высокой нравственной цѣли.

Когда такимъ образомъ и лучшіе сравнительно поэты въ отборныхъ своихъ произведеніяхъ не избѣгали ни странностей, ни преувеличеній, ни примѣси отталкивающихъ элементовъ, въ большинствѣ же плохихъ театральныхъ піэсъ главное содержаніе составляли отвратительныя жестокости, кровосмѣшеніе и тому подобные ужасы, а съ другой стороны въ комедіяхъ не только уже словесная грязь замѣняла остроуміе, но прямо выводились на сцену величайшія неблагопристойности, то нечего пенять на пуританъ, что они ратовали противъ этого одичанія и нападали на театры, какъ на школы соблазна и безчинства, капища самогó дьявола. Доселѣ женскія роли игрались отроками и молодыми мужщинами; когда же въ 1629-мъ году одна французская труппа привезла съ собою въ Лондонъ актрисъ, то противъ этого поднялась буря негодованія. Приннъ написалъ своего „Гистріомастикса“, то-есть бичъ театровъ. Такъ-какъ онъ не пощадилъ тутъ ни двора, ни самóй даже королевы, то его присудили выставить съ обрубленными ушами у позорнаго столба. Но едва взяли потомъ верхъ пуритане, какъ Долгій Парламентъ 1642-го года рѣшительно запретилъ всѣ драматическія представленія; и когда, не смотря на то, они появились-было послѣ опять, то въ усиленномъ противъ прежняго указѣ 1648-го года актеры названы были мошенниками и бродягами, и въ наказаніе имъ велѣно употреблять розги, а съ зрителей брать денежный штрафъ. Да впрочемъ и народу было

тогда не до комедіи; ему предстояло разыграть новый великій актъ въ драмѣ освобожденія человѣчества, положить на самоё исторію лучшія силы ума и воли, совершить дѣла, достойныя пѣсни будущихъ поэтовъ.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА И ЕЯ ВЛІЯНІЕ НА ГЕРМАНІЮ И АНГЛІЮ.

Одновременно съ расцвѣтомъ поэтической драмы въ Испаніи и Англіи началась музыкальная драма въ Италіи. Съ давнихъ поръ употреблялись хоры и лицедѣйныя представленія библейской исторіи въ мистеріяхъ, съ давнихъ поръ многоголосное пѣніе принято было въ Италіи для пасторалей, или пастушескихъ піэсъ, и въ 14-мъ уже вѣкѣ появились при итальянскихъ дворахъ „маски" съ музыкальнымъ аккомпаниментомъ, заполнявшимъ впрочемъ болѣе только междудѣйствія, нежели участвовавшимъ въ самомъ ходѣ піэсы. Полифонія была въ такомъ сильномъ ходу, что сочиняли на многоголосный напѣвъ даже и то, чтó слѣдовало бы говорить въ одиночку. Венера и Амуръ довольствовались, напримѣръ, нѣмою игрой тѣлодвиженій, а тѣ строфы, которыя поэтъ влагалъ имъ въ уста, пѣлись между тѣмъ на сценѣ пятью или осьмью голосами, сопровождаемыя инструментальной музыкой за сценою. Прежде Итальянцы считали обыкновенно Полиціанова Орфея первою своéй оперой. Идиллистическая часть піэсы, любовное счастіе пѣвца и его супруги, напоминала собой пастораль, героическій элементъ выступалъ съ сошествіемъ его въ адъ, а лирическій—въ живомъ, энергичномъ диѳирамбѣ вакханокъ, теребившихъ и рвавшихъ его за то, что по утратѣ Эвридики онъ дерзнулъ отречься отъ супружескаго счастія. Все это однакожь обдѣлывалось только полифонически, для многихъ голосовъ, и значительною новизной явилось впослѣдствіи то, что такъ-называемые мадригалы поручали исполнять одному пѣвцу, соло, а другіе голоса замѣнялись при этомъ инструментальнымъ аккомпаниментомъ. Только уже сто лѣтъ спустя возникла во Флоренціи опера. Подобно тому какъ кружки гуманистовъ въ Германіи дошли музыкальной композиціей гораціевскихъ одъ до упрощенной ритмики, тѣсно примыкающей къ словамъ, такъ точно и Каччини въ Италіи выдвинулъ на первое мѣсто музыкальную передачу, совпадающую съ акцентированнымъ выговоромъ словъ. Подобно тому какъ въ Церкви устранили преизбытокъ контрапунктныхъ хитростей и воротились къ бóльшей простотѣ, такъ точно, и притомъ еще рѣшительнѣе, поступили съ свѣтской музыкой подъ вліяніемъ обновленнаго антика. Такимъ образомъ около 1600-хъ годовъ послѣдовало Возрожденіе и въ музыкѣ. Дочитались до чудесъ, производимыхъ ею у Грековъ въ тѣсномъ прикновеніи къ поэзіи, когда музыка мелодически оформливала ритмъ, когда, произнося

слова, она выражала задушевное ихъ содержаніе декламаторскимъ удареніемъ или акцентомъ,—и, вмѣсто прежней плетеницы голосовъ, обыкновенно затемнявшей смыслъ текста, потребовали подобнаго же оживленія его музыкальными звуками. Домъ Джованни Барди, графа де-Верніо, былъ тогда во Флоренціи сборнымъ мѣстомъ для ученыхъ и талантливыхъ людей, разсуждавшихъ со стихотворцами и пѣвцами о томъ, какъ бы возстановить античную драму также и со стороны музыкальнаго ея изложенія. Отецъ знаменитаго естествовѣда, Галилея, писалъ о разностяхъ древняго и новаго музыкальнаго искусства и самъ компонировалъ мѣста изъ Данта, изъ Исаіи на одноголосный напѣвъ, съ аккомпаниментомъ віолы, стараясь при этомъ рельефно выдвинуть внутренній смыслъ словъ и характерный ритмъ рѣчи. Пѣвцы Каччини и Кавальери пошли по указанному имъ пути, но не смогли еще вполнѣ отдѣлаться отъ обычной тогда мадригальной формы. Для того чтобы дойдти до настоящей музыкальной драмы, надо было не только оформить въ мелодію лирическія душеизліянія одиночныхъ лицъ или хора, но и пріискать извѣстную звуковую форму для разговора, а это и совершилось теперь установленіемъ речитативнаго стиля, который выходитъ чѣмъ-то среднимъ между словесною декламаціей и округленною въ себѣ пѣвучею мелодіей, а потому способенъ слѣдовать и за стихотворнымъ ритмомъ и за внутреннимъ движеніемъ души, ударяя на особенно вѣскія слова съ усиленнымъ напоромъ или акцентомъ чувства. Поэтъ Ринуччини написалъ драматическій текстъ Дафны, Эвридики, а Пери положилъ и тотъ и другой на музыку. Діалогъ обдѣлывался совершенно речитативнымъ манеромъ, кантилена (то-есть собственно пѣвучая часть) не выступала еще впередъ, въ промежутки вставлялись только хоры, и именно бракосочетаніе французскаго короля Генриха IV-го съ Маріей де' Медичи подало поводъ къ блистательному представленію такого рода. Когда Ринуччини передѣлалъ сюжетъ такъ, что Орфей выводитъ Эвридику на свѣтъ божій, — передѣлалъ, разумѣется, съ тою цѣлью, чтобы не порушить свадебнаго настроенія царственной четы, трагедія въ Италіи почти окончательно сошла со сцены, мѣсто ея заступила опера, направленная на млѣніе чувствъ, на удовлетвореніе жажды къ зрѣлищамъ, и усвоила себѣ все то, что́ сдѣлали для сценической обстановки значительные живописцы и архитекторы со временъ Перуцци. При этомъ все больше и больше отходили отъ первоначальной цѣли, — обновленія античной драмы; но тѣмъ рѣшительнѣе приближались къ тому, чтобы соотвѣтственно духу времени дать высказаться субъективности, раскрыть внутреннюю ея природу въ чередѣ смѣняющихся настроеній, чтобы не эпическимъ уже стилемъ передавать общее содержаніе въ архитектонично-закрѣпленныхъ формахъ, а напротивъ выражать индивидуальное въ лирически-свободномъ изливѣ, въ драматической противоположности и живомъ взаимодѣйствіи характеровъ. Такимъ образомъ въ художественную исторію музыки вошло совершенно новое начало. Стремились уже не столько передать въ богатой гармоніи то либо другое основное настроенье, сколько рельефнѣе выдвинуть впередъ особенности личнаго состоянія души и измѣнчивыхъ ея движеній, отмѣтить нарочитымъ удареніемъ извѣстныя слова, и для этого прибѣгли къ речитативу, чему-то, какъ мы уже сказали, среднему между пѣніемъ и страстнымъ говоромъ, снабдивъ его вначалѣ инструменталь-

нымъ аккомпаниментомъ, который въ важнѣйшихъ мѣстахъ совпадалъ съ нимъ въ полный аккордъ и приноравливалъ къ смѣнѣ различныхъ чувствъ то фортеньяно, то рожокъ, то флейту, то скрипку, чтобы придать ему этимъ различные звукооттѣнки.

Ученые, дилеттанты и пѣвцы создали зачатки оперы общими силами; собственно музыканты стояли еще всторонѣ. Но какой-нибудь Віадана, какой-нибудь Кариссими новымъ направленіемъ наведены были на то, чтобы сочинять и самыя мелодіи не подъ исключительнымъ уже господствомъ контрапунктныхъ гармоній, а въ видахъ выраженія словъ и положеній. Сродный Итальянцамъ смыслъ формальной красоты не могъ, конечно, ограничиться одною речитативною передачей пробуждающихся, отрывочно высказываемыхъ, постепенно ростущихъ ощущеній, не могъ остановиться на простомъ лишь перечневомъ отчетѣ; его подмывало оформить съ ясной мѣрою сознавшее само себя внутреннее чувство, наполняющее теперь душу спокойнымъ уже сравнительно движеніемъ, передать его въ симметрически построенной, изящно округленной мелодіи, — однимъ словомъ показать въ аріи, какъ изъ противоборства внѣшнихъ впечатлѣній съ внутренними состояніями, изъ бурной сумятицы конфликтовъ родится въ самой душѣ всепримиряющій покой. Усладительность голосовыхъ и инструментальныхъ тоновъ изъ-за одного лишь собственно благозвучія требовала же вѣдь однако своихъ правъ, потомучто искусство должно лелѣять душу граціей и пріятностью, возводить ее отраднымъ путемъ до идеала; а потому стихотворцы и выгадывали теперь въ своихъ текстахъ такія высшія точки сердечнаго ощущенія, на которыхъ оно любитъ пріостановиться, какъ бы колышась только вверхъ и внизъ, — все равно будетъ ли то усиленный приступъ страсти, или вполнѣ успокоившееся самодовольствіе. Когда, напримѣръ, Тезею приходится выдержать борьбу между любовью и честью прежде чѣмъ покинуть Аріадну, то въ этомъ уже и найденъ для оперы настоящій нервъ драматизма, глубокій внутренній конфликтъ; когда передавалось любовное счастіе Аріадны, скорбь покинутой и утѣшеніе ея Діонисомъ, то въ этихъ перемѣнныхъ настроеніяхъ задачею для композиста ставилось уже какъ бы само собою проявленіе особенностей новѣйшей музыки, разрѣшеніе диссонансовъ въ поэтическихъ мотивахъ, — и задачу эту именно и старался выполнить Монтеверде. Во второй половинѣ 17-го вѣка Кавалли и Скарлатти шли этимъ путемъ впереди всѣхъ. Античный миѳъ снабжалъ простымъ, немногосложнымъ сюжетомъ, изъ котораго проторгались новыя уже собственно ощущенія, и прежде всего — скорбь и радость любви. Въ выраженіи внутреннихъ чувствъ видѣли главную цѣль музыки, а средства для ея достиженія находили въ ближайшемъ знакомствѣ съ естественными удареніями рѣчи, къ которымъ невольно влекутъ насъ радость или скорбь, и, разумѣется, въ удачномъ имъ подражаніи. Речитативъ, чередовое пѣніе и совокупность многихъ голосовъ, арію и хоръ, всѣ эти элементы оперы встрѣчаемъ мы здѣсь въ полносильномъ зародышѣ; а далѣе во вводной увертюрѣ, въ междудѣйственныхъ партіяхъ и скоро въ самомъ аккомпаниментѣ пѣнія оркестръ становится годъ отъ году многочисленнѣй, инструментальная музыка вырабатывается все больше и больше. Неаполь и Венеція были главными пріютами театрально-пѣвческаго искусства.

Кариссими замѣнилъ прежній мадригалъ „камерною кантатой", высказывая рядъ измѣнчивыхъ чувствъ въ цѣлой чередѣ речитатива, аріи и хора. Этой новою манерой воспользовалась и церковная музыка; болѣе субъективная и чувствительная концепція заступила мѣсто строго объективной вѣрности тексту, что̀ видно отчасти и у Аллегри, тогда какъ псалмы Марчелло, немного перехватывающаго въ 18-й уже вѣкъ, жертвуютъ величественнымъ строемъ цѣлаго характеристическому выраженію частностей, жертвуютъ религіознымъ спокойствіемъ — страстной подвижности нѣкоторыхъ отдѣльныхъ пассажей, и своею легкодоступной, пѣвучестью напоминаютъ тѣ очарованія чувственной красоты, которыя все болѣе и болѣе преобладали въ оперѣ и повели къ настоящей гонкѣ за отличными мужскими, женскими и кастратскими голосами, а равно и къ тому, что Италія сдѣлалась первостепенной школою для образованія пѣвцовъ. Началась уже виртуозность бравурныхъ арій, а также и выказное мастерство въ игрѣ на томъ или другомъ отдѣльномъ инструментѣ.

Въ Италію посылали германскіе государи для образованія своихъ музыкантовъ и пѣвцовъ, изъ Италіи вызывали они блестящіе таланты; оттого новый стиль сильно повліялъ въ 17-мъ вѣкѣ и на нѣмецкое церковное пѣніе: одиночный голосъ пріобрѣлъ тогда вольноподвижныя мелодіи, хоръ, выражая настроеніе цѣлаго, онагляживалъ притомъ въ своеобразныхъ модуляціяхъ извѣстные обороты содержанья, и ко всему этому присоединились инструменты съ многоразличными звукооттѣнками, то какъ-бы соревнуя голосамъ, то служа имъ новою прикрасой. Во главѣ этого направленія стоитъ Генрихъ Шютцъ, образовавшійся въ Венеціи подъ руководствомъ Габріэли; онъ сохраняетъ вообще полную достоинства серьёзность, выдерживаетъ доброкачественность основно̀го настроенія, но всегда умѣетъ при этомъ найдти и соотвѣтственный звуковой образъ для скорби раскаянья и для мрака смерти, равно какъ и для сладости небеснаго блаженства и успокоенія въ лонѣ божества, умѣетъ музыкально передать и поучительное содержаніе словъ и ту его сторону, которая исполнена сердечнаго чувства. Обокъ съ мелодіею пѣнія, инструменты получаютъ здѣсь каждый свою независимую задачу, и сами голоса то какъ-бы вступаютъ въ борьбу между собой, то какъ-бы соревнуя одинъ другому стремятся къ общей цѣли. Въ музыкальныхъ переложеніяхъ Страстей Христовыхъ или Семи крестныхъ словъ, изъ речитативнаго разсказа евангелиста драматически выдѣляются мелодіи, въ которыхъ высказывается Спаситель, или же другія особыя черты, какъ напримѣръ вопросъ Учениковъ: Я ли это, Господи? или то, когда народъ въ дикомъ смятеніи требуетъ распять Іисуса, глумится надъ нимъ и выпрашиваетъ отпустить Варраву; община же вѣрныхъ стоитъ, полная сочувственнаго вниманія, всторонѣ и живо передаетъ свои ощущенія въ величавыхъ хорахъ. Шютцъ — предтеча Генделя въ геніальномъ мастерствѣ онаглядить передъ душою священную исторію помимо всякой внѣшней сцены и дѣйственности, такъ живо изобразить внутреннюю сторону событій, что фантазія, ни мало не нуждаясь въ наружной обстановкѣ, легко дополняетъ ее отъ себя самой. Въ хоральной мелодіи Розенмюллеръ, Крюгеръ, Шоппъ, Нёймаркъ и многіе другіе такъ же просто величественны съ музыкальной стороны, какъ стихотворецъ Павелъ Гергардъ со стороны текстовъ; чуж-

дые всѣхъ модныхъ вычуровъ, остаются они вѣрны первоначальной манерѣ. Но когда во второй половинѣ 17-го столѣтія высшее общество запѣло пріятныя свѣтскія мелодіи итальянскихъ оперныхъ композиторовъ, то онѣ понемногу проникли и въ среду народа и въ церковь, съ урѣзкою, конечно, плясового ритма, но все же однако въ видѣ милаго излива пріятныхъ ощущеній, который въ своей веселости и чувственной красотѣ долженъ быть угодною Богу благодарственной жертвою. Театральное, полное аффекта, трогательно-млѣющее взяло тогда верхъ и въ церковныхъ кантатахъ, которыя, подобно концертамъ, стали выполняться пѣвцами придворной оперы.

Текстъ первой итальянской оперы, Дафну Ринуччини, Опицъ перевелъ на нѣмецкій языкъ, но музыка плохо ладила съ его стихами, а потому Шютцъ взялся сочинить новую. Какъ въ Италіи, такъ точно теперь и въ Германіи, ни одно придворное торжество не обходилось безъ пышной театральной обстановки и безъ опернаго благозвучія; въ Дрезденѣ, Вѣнѣ, Мюнхенѣ подготовлялось уже то, что̀ должно было придать господствующій музыкальный пошибъ всей первой половинѣ 18-го столѣтія, то-есть полное владычество итальянскихъ капельмейстеровъ и пѣвицъ. По части народной сцены Гамбургъ шелъ впереди всѣхъ, и на ряду съ античными сюжетами собственно для образованныхъ и знатоковъ, вкусу толпы старались тамъ угодить кровавыми или же, напротивъ, потѣшными вещами; но ни одинъ истинно-даровитый поэтъ не съумѣлъ оформить общедоступнымъ образомъ древняго содержанія, точно такъ же какъ и охудожествить народнаго. Какой-нибудь бѣглый іезуитъ игралъ, пожалуй, шута, бродяги-студенты, ремесленничьи ученики и гулящія дѣвки составляли персоналъ для серьёзныхъ ролей. Однакожь Кюссеръ внесъ въ эту сутолоку порядокъ и хорошія композиціи, а нѣмецки-задушевный и притомъ игривый талантъ Кейзера соперничалъ въ неистощимой плодучести съ Итальянцами. Что̀ онъ скомпонуетъ, то, по отзыву Маттезона, пѣлось какъ бы само собой и такъ пріятно и легко ложилось въ ухо, что каждый могъ тотчасъ повторить мелодію. Онъ не достигъ до истинно-драматическихъ созданій, до окончательной выработки, способной творить для потомства, но постоянно тѣшилъ современниковъ своими всегда свѣжими напѣвами. Когда вы до него дойдете, замѣчаетъ Хризандеръ въ своемъ „Обзорѣ нѣмецкой музыки до Генделя", то вами овладѣваетъ какое-то весеннее чувство; звуки его похожи на первые цвѣты пробуждающейся вновь природы: они такъ же милы, мелки и проворны, такъ же скоро вянутъ, но такъ же зато и плѣнительно хороши.

Въ Англіи сперва утвердились Итальянцы, впослѣдствіи на короткое время пришлось имъ бороться съ Французами, а подконецъ 17-го вѣка основалъ тамъ своенародную музыкальную драму Пёрсель, но къ-сожалѣнію такъ и остался одинокъ. Самостоятельно изучилъ онъ Итальянцевъ и былъ столько же величавъ и благороденъ въ выраженіи религіозныхъ гимновъ и хоровъ, какъ полонъ граціозной свѣжести въ операхъ, которыя сочинялъ по шекспировскимъ драмамъ или которыя писалъ для него Драйденъ: въ нихъ хоры не только что чередовались съ речитативами, дуэтами и аріями, но порою быстро и съ поразительнымъ эффектомъ вторгались въ ходъ дѣйствія или въ партіи соло. Кромѣ его, можно назвать здѣсь еще Кѐри (Carey), пре-

восходнаго поэта и композиста народныхъ балладъ, послѣдняго и даровитѣйшаго минстреля Англіи, сочинителя національнаго гимна God save the king.

ВОЗРОЖДЕНІЕ И СВОЕБЫТНАЯ ЛИТЕРАТУРА ВО ФРАНЦІИ.

А. Развитіе своебытной литературы; изобразительное искусство и музыка.

На поворотѣ къ новому времени мы многократно встрѣчались съ содѣйствіемъ Французовъ; въ 17-мъ же вѣкѣ они политически и умственно рѣшительно выдвинулись на первый планъ и стали главными вождями европейской культуры. Людовикъ XI старался укрѣпить единство государства какъ внѣ, такъ и внутри; монархическая власть выросла вмѣстѣ съ націей и постоянно была твердымъ ея центромъ. Соревнуя Нидерландамъ, Франція во второй половинѣ 15-го вѣка и до 16-го включительно образовала у себя реалистическую школу пластики, которая особенно въ надгробныхъ памятникахъ умѣла соединить талантливое изученіе природы съ чувствомъ величавой пышности. Сверхъ того, высокой степени законченности достигла миніатюрная живопись, преимущественно въ королевскихъ молитвенникахъ; стиль, основанный Губертомъ ванъ-Эйкомъ, расцвѣлъ здѣсь какъ не льзя миловиднѣе, а живопись по стеклу значительно усовершенствовала свою технику, и крупныя композиціи итальянскихъ мастеровъ переводила на оконницы какъ на холстъ. Финифтяная живопись, особенно принявшаяся въリможѣ, взяла себѣ первоначально въ образецъ гравюры Шонгауэра и Дюрера. Портретистъ Клуэ (Clouet) отличался простотою и вмѣстѣ тонкостью концепціи, тогда какъ уже благодаря Франциску I-му преобладающимъ сдѣлалось вліяніе Итальянцевъ.

Блистательная личность этого государя показываетъ намъ наглядно сама въ себѣ встрѣчу Средневѣковья съ Возрожденіемъ. Искусный во всѣхъ рыцарскихъ упражненіяхъ и на охотѣ и на турнирѣ, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ любилъ бесѣду съ учеными гуманистами и приказалъ переводить древнихъ классиковъ. Его невольно тянуло къ Эразму и къ Лютеру, между тѣмъ какъ Сорбонна ратовала противъ нововѣрства и упорно держалась за схоластику. Въ борьбѣ съ Карломъ V-мъ, онъ какъ воинъ крѣпко отстаивалъ собственную честь, какъ политикъ — міровое положеніе Франціи; тысячи дворянъ составляли его дворъ, а страною управлялъ онъ черезъ способныхъ чиновниковъ. Съ подобнаго рода смѣсью разнохарактерныхъ стихій мы

ознакомились уже съ архитектонической стороны въ постройкѣ жилыхъ и укрѣпленныхъ зáмковъ. Въ такомъ многосторонне-образованномъ человѣкѣ, какъ Леонардо да-Винчи, король нажилъ себѣ пріятеля; другихъ Итальянцевъ вызвалъ онъ во Францію съ тѣмъ чтобы на него работать; Россо, Приматиччіо, Баньякавалло, Лýка Пèнни и проч. жили въ Парижѣ художническою колоніей и, украшая картинами фонтенеблоскій дворецъ, основывали въ то же время для самóй Франціи школу скорохватнаго, веселаго и пріятнаго декораціоннаго искусства. Это былъ какъ бы запоздалый отблескъ свѣтлыхъ дней Микель-Анджело и Рафаэля, вскорѣ однакожь поблѣднѣвшій; въ погонѣ за высшею еще силой и граціей здѣсь попали въ преувеличеніе и въ неосновательную умѣлость. Подобно тому какъ Луврь вышелъ изящнѣйшею постройкой французскаго Возрожденія подъ вліяніемъ Итальянцевъ, такъ точно и Гужонъ стоитъ тамъ выше всѣхъ ваятелей. Французы называли его то своимъ Фидіемъ, то своимъ Корреджіо; ему свойственно нѣжное благородство формы. Онъ пластически украсилъ сооруженія друга своего, Лескò. Возлюбленную Генриха II-го, Діану де-Пуатьè, изобразилъ онъ въ бронзѣ нагою богиней Діаной, отдыхающею возлѣ оленя; а это была замѣчательная женщина, наводившая короля на путь чести и тутъ же угождавшая королевѣ со всей преданностью вѣрной слуги. Гужонъ въ особенности извѣстенъ множествомъ прекрасныхъ рельефовъ. Онъ какъ гюгенотъ убитъ въ Варооломеевскую ночь. Близко къ нему подходилъ Жерменъ Пилонъ, трудившійся надъ могильными памятниками Франциску I-му и Генриху II-му; но легкость техники уже соединена у него съ явно надуманною концепціей и съ излишнею щеголеватостью формъ.

Я объяснялъ, съ какимъ гротесковымъ юморомъ Рабелè изобразилъ противоположности французской жизни; упомянулъ я также и о томъ, какъ Ронсаръ съ своей плеядою хотѣлъ оточнить литературу и языкъ. Богаче содержаніемъ былъ гюгенотъ, Сьё де-Бартасъ (Sieur de Bartas), задумавшій обработать въ стихахъ всю священную исторію и начавшій съ потеряннаго рая. Отъ раскола на религіозныя партіи и отъ чужевластія Испанцевъ спасъ свое отечество Генрихъ IV, „побѣдитель и отецъ своихъ подданныхъ", какъ выразился объ немъ Вольтеръ. Франція была счастливѣй Германіи, вынесши изъ тридцатилѣтней усобицы государственное единство и сохранивши его въ награду за борьбу; чтобы умирить свой народъ Генрихъ воротился къ католицизму, но обезпечилъ реформаціи свободу вѣроисповѣданія Нантскимъ эдиктомъ. Еще болѣе чѣмъ Францискъ I былъ онъ истымъ представителемъ французскаго характера, столько же храбрый, какъ и женоугодливый, столько же любезный, какъ и легко смотрѣвшій на жизнь. Богъ показалъ, что право угоднѣе ему насилія,—писалъ онъ послѣ побѣды подъ Иври, гдѣ султанъ его шлема служилъ знаменемъ для рыцарей; министръ его, Сюлли, своею заботливостью о благѣ народа на дѣлѣ осуществилъ мысль о государствѣ, опирающемся на самого себя. Такимъ образомъ король сталъ носителемъ общенароднаго сознанія: полномочная его власть была имъ подлинно заслужена и употреблялась только во благо. Еще во время междоусобныхъ смутъ, предтеча Монтескьё, Боденъ, дошелъ до убѣжденія, что государственные уставы и законы должны соотвѣтствовать природнымъ наклонностямъ и исторической ступени развитія народа; онъ требовалъ такого расчлененія общественной жизни, такого раздѣла и единенія

властей, которые напоминаютъ наши нынѣшнія понятія о конституціонной монархіи. Онъ настаивалъ на свободѣ совѣсти и написалъ книгу „Гептапломересъ", гдѣ семеро бесѣдуютъ о религіозномъ вопросѣ; іудей точно такъ же какъ и могаммеданинъ, три представителя разныхъ христіанскихъ исповѣданій и два язычника, одинъ набожный по природѣ и одинъ философски-образованный человѣкъ, всѣ хорошо индивидуализованы и подконецъ всѣ сходятся между собой на томъ, что въ любой религіи есть ядро истины и что разность ихъ не болѣе какъ выраженіе различныхъ направленій духа, изъ которыхъ каждое находитъ себѣ удовлетвореніе въ своей именно вѣрѣ. Сочиненіе его можемъ мы поэтому назвать прелюдіей къ лессингову „Натану"; точно такъ же какъ и послѣдній, онъ хочетъ, чтобы о вѣроисповѣданіяхъ судили по ихъ жизненнымъ плодамъ и требуетъ терпимости для всѣхъ такихъ формъ вѣры, которыя имѣютъ своимъ основаніемъ и слѣдствіемъ страхъ божій и нравственность.

Если въ этомъ серьёзномъ поэтическомъ произведеніи Генрихъ IV могъ распознать свой собственный идеалъ въ области религіи, то на помощь ему въ политическихъ борьбахъ пришелъ остроумный комизмъ Французовъ съ такъ-называемою „Мениппо̀вскою Са́тирой". Тутъ пародируются пренія собора земскихъ чиновъ, который въ 1593-мъ году долженъ былъ избрать одного изъ Гизовъ въ короли противъ Генриха; изувѣрные папы, друзья Испаніи, натравливавшіе народъ на свое собственное отечество и на свободномыслящаго государя, такъ безпощадно выставлялись здѣсь къ позорному столбу, что воздухъ общественнаго мнѣнія очистился этимъ какъ освѣжительною грозою. Названіе са̀тиры происходитъ отъ философа Мениппа, котораго боялись въ древности за язвительныя его насмѣшки. * Первая мысль ея вышла отъ каноника Пьерра лё-Руа́; тутъ вопервыхъ преданы осмѣянію испанскіе подкупы, мутившіе Францію подъ религіознымъ предлогомъ, возстаніе лигистовъ, духовенство, злоупотреблявшее для политическихъ цѣлей суевѣріемъ толпы. Ученый Питу́ и друзья его, талантливые поэты Пассера̀, Жильѐ, Рапѐнъ, Кретьѐнъ, взялись продолжать начатое и пародировали ораторовъ земскаго собора: они, то сами выдаютъ свои тайные замыслы, то преувеличеніемъ иронически подрываютъ свои собственные взгляды, то становятся смѣшны своей грубой кухонной латынью и чистою тарабарщиной. Мѣстами же въ огненныхъ убѣдительныхъ словахъ указывается на то, что первый поборникъ отечественнаго дѣла Генрихъ IV и что, только дружно примкнувъ къ нему, народъ и можетъ найдти себѣ спасеніе.

Въ Парижѣ, при дворѣ Генриха IV-го, Франсуа Малербъ распространялъ свой языкъ, избѣгавшій провинціализмовъ, отметавшій слова и обороты, заимствованные (безъ всякой нужды) изъ греческаго, латинскаго или итальянскаго. Онъ настаивалъ на чистотѣ рѣчи, на простой ясности стихосложенія. Средневѣковой эпическій долгострочный стихъ съ шестью подъемами обращенъ имъ въ александрійскій съ мужскою цезурой посереди и съ чере-

* Не дошедшія до насъ са̀тиры циника Мениппа (въ 13-ти книгахъ) соединяли въ себѣ, по отзыву Цицерона, самую остроумную веселость съ высокой нравственностью. По примѣру его са̀тиръ, «Мениппо̀вская» также представляетъ смѣсь прозы съ стихами.

дованіемъ мужскихъ и женскихъ риѳмъ для каждой пары, заключающей въ себѣ полную мысль, такъ чтобы предложеніе отнюдь не перехватывало за это двустишіе. Только новѣйшая романтика со времени Шенье освободилась опять отъ путъ такой натянутой правильности. Малербъ далъ и всей формѣ вообще строго расчитанную точность, исключавшую все темное, надутое, чрезмѣрное, и воскресилъ ту щегольскую, замысловато-пріятную опредѣленность римскихъ поэтовъ, которая такъ отвѣчаетъ духу французскаго языка. Оттого единоземцы Малерба и прозвали его первоначальникомъ ихъ классической словесности. Важнѣйшіе сюжеты представлялъ ему Генрихъ IV,— описываетъ ли поэтъ въ своихъ одахъ и сонетахъ яркими красками бракосочетаніе его съ Маріей Медичи, славитъ ли онъ въ лицѣ короля ратнаго героя, мирнаго правителя, или поднимаетъ всенародный плачъ, вызванный его смертью отъ руки убійцы. На ряду съ Малербомъ, Ренье (Regnier) въ своихъ сатирахъ и посланіяхъ заговорилъ на веселый галльскій ладъ; онъ рѣшительно былъ первый, кого чтеніе Горація повело не къ внѣшнему только подражанью, но и къ самостоятельному соревнованію.

Нѣкоторые прозаики кажутся мнѣ впрочемъ важнѣе этихъ стихотворцевъ для основанія своебытной французской литературы, гдѣ, подобно тому какъ и у Римлянъ, преобладаетъ мастерство художественно-выработанной, то легкой и утонченной, то риторски-высокопарной прозы. Французы говорили же вѣдь въ похвалу поэзіи, что она похожа на изящную прозу. Кальвинъ обработывалъ языкъ съ тою остротой логическаго разсудка и съ тою энергіей характера, какими отличаются его мышленіе и воля, и положилъ на него печать своей индивидуальности, подобно тому какъ лютерова первобытность и полнота чувствъ сдѣлали его столько же народную, сколько и прекрасную нѣмецкую рѣчь увлекательнымъ образцомъ для послѣдующихъ столѣтій, тѣмъ обновляющимъ всегда родникомъ, откуда черпали между прочимъ Фоссъ и Клопштокъ. Чѣмъ болѣе стерлись во французскомъ языкѣ флекціонныя формы (словоизгибы), тѣмъ необходимѣе дѣлалась для точнаго пониманія логическая разстановка словъ; она теперь введена была въ прозу, и образцовою заслугою Малерба оказалось то, что онъ нашелъ и соблюдалъ такой же предѣлъ свободы и для поэзіи. Аміо (Amyot) перевелъ Плутарха, и сдѣлалъ этимъ популярными во Франціи величайшихъ мужей Греціи и Рима, вполнѣ сохранивъ тотъ анекдотическій характеръ подлинника, который однакожь полонъ нравственной теплоты и всегда устремленъ къ высокому и благородному. Генрихъ IV сказалъ объ этой книгѣ: Она подлинно слилась со мной въ одно и руководила меня въ дѣлахъ моихъ; кому любъ Плутархъ, тому и я. Монтень учился здѣсь тому независимому отъ догматовъ человѣческому взгляду на вещи, который ставилъ его выше всѣхъ вѣроисповѣдныхъ распрей и кляузъ.

Во время перехода отъ феодальнаго государства къ новому, среди борьбы схоластики съ наукою о древности, католичества съ протестантствомъ, Мишель де-Монтень (1533—1592) увидалъ на дѣлѣ, какъ каждый изъ спорящихъ считаетъ себя вполнѣ правымъ и какъ въ то же время укоряется другимъ въ неправотѣ; тогда онъ задался вопросомъ: „что я знаю?“ и пріучилъ себя все изслѣдовать и все соизмѣрять съ своей субъективностью.

Нравы, поступки, побужденія людей, судьбы цѣлыхъ народовъ, все разсматриваетъ онъ съ многоразличныхъ сторонъ и въ независимомъ совершенно духѣ; онъ тѣмъ и хочетъ избѣгнуть противорѣчивыхъ крайностей и неразлучныхъ съ ними заблужденій, чтобы ни за что крѣпко не держаться. Онъ самъ средоточіе своихъ знаменитыхъ „Опытовъ“; это памятныя записки внутренней жизни его самого и его народа, котораго онъ является духовнымъ представителемъ. Онъ учитъ наблюдать собственное сердце и людское житье-бытье; думы и совѣты поэтовъ и мыслителей древности переплетаетъ онъ здѣсь своими личными опытами и размышленіями; не созидая ни какой системы, онъ на дѣлѣ прилагаетъ способъ остроумнаго жизнеописанія, которое въ вопросахъ за и противъ готово довольствоваться вѣроятностью и тѣмъ, что удовлетворяетъ человѣка лично, не въ ущербъ однако воспріимчивости его ко всему. Какъ впослѣдствіи на Вольтера и Дидро, такъ повліялъ онъ уже и на современника своего, Шаррона, видѣвшаго назначеніе человѣка въ стремленіи и изысканьи: Богъ заготовь обладаетъ истиной, а мы должны ея искать. Онъ ясно указалъ, какъ догматы всѣхъ религій противорѣчатъ здравому человѣческому смыслу, и шутилъ надъ вѣрою въ легенды и чудеса, при которой сердце остается испорченнымъ и трусливымъ. Онъ хотѣлъ утвердить мораль не на богословскихъ положеніяхъ, а на существѣ человѣка, и поставлялъ своимъ землякамъ на видъ, что вѣдь родись они въ Турціи, и они были бы магаммедане. Истинная религія основывается, по его мысли, на познаніи Бога и насъ самихъ, и есть собственно жизнь, высказывающая это познаніе; она совершаетъ всякое добро только потому, что этого требуетъ Богъ черезъ природу и разумъ.

Монтень былъ сыномъ и путепроложникомъ новаго времени, который мѣриломъ и правиломъ вещей и дѣйствій ставилъ уже не авторитетъ Отцовъ Церкви, а просто здравый человѣческій смыслъ. Онъ разсѣялъ густой туманъ прошлаго, и если не отыскалъ еще прочныхъ законовъ и началъ для людской жизни и для развитія человѣчества, то развязалъ по крайней мѣрѣ путы, издавна мѣшавшія самостоятельному ихъ исканію. Онъ во всемъ держался вѣроятнаго, и считалъ гораздо правдоподобнѣйшимъ, что насъ обманываютъ наши чувства, нежели то, чтобъ старыя бабы дѣйствительно вылетали на метлахъ изъ трубъ, считалъ ближайшимъ къ правдѣ, что онѣ только грезятъ о своихъ любовныхъ связяхъ съ дьяволомъ, нежели то что онѣ и подлинно казнятся въ его объятіяхъ за свою похоть. Поэтому онъ думалъ, что жарить живыхъ людей на основаніи мнѣній богослововъ и юристовъ, значитъ придавать этимъ мнѣніямъ слишкомъ много уже вѣсу. Онъ же первый, въ чувствѣ человѣчности, возсталъ противъ истязаній пытки, которыхъ размноженіемъ жестокая изобрѣтательность инквизиціи и свѣтскихъ судебныхъ слѣдствій такъ ужасно отличалась въ средніе вѣка. Въ ясномъ свѣтѣ его духа бездна чудесныхъ видѣній народнаго повѣрья или церковнаго преданія явились во всемъ своемъ жалкомъ безобразіи, а это было очень полезно; такъ-какъ вѣдь для того, чтобы понять смыслъ миѳа и легенды суевѣровъ, чтобы вполнѣ насладиться созданіями воображенія и со стороны формы и со стороны содержанія, необходимо начать съ того, чтобъ не принимать ихъ за дѣйствительные факты. Монтень писалъ не для школы, а для образованнаго общества, какъ образованный свѣтскій человѣкъ; онъ поучалъ

и вмѣстѣ занималъ хорошими мыслями и пикантными анекдотами, а это между прочимъ и поставило его въ число верховодныхъ людей французскаго народа. Онъ пріобрѣлъ это положеніе еще и тѣмъ, что Римляне были ему ближе Грековъ, и что римское отчасти стремленіе Французовъ придавать мыслямъ и учрежденіямъ возможно-полносильную для всѣхъ форму, нашло себѣ въ немъ литературнаго выразителя. Все мѣстное, все своебытно-племенное въ древности оставлялось при этомъ всторонѣ, а принималось только то, чему Римляне придали уже нѣкотораго рода міровую полносильность. Виргилій, Горацій, Овидій слыли до такой степени за образцы, что де-ла-Моттъ былъ серьёзно убѣжденъ въ необходимости заставить Гомера во-французскомъ переводѣ говорить такъ, какъ слѣдовало бы ему выражаться поэтически, будь онъ „подлинно искусный“ эпикъ.

Фантазія и чувство даже и въ поэзіи Французовъ стали подъ началъ разсудка, и мѣсто непосредственныхъ звуковъ природы заступило у нихъ искусство, вышколенное на древности. Оттого великимъ преимуществомъ ихъ стало раціональное и остроумное, мѣтко овиисловленное и обоснованное, въ отличіе отъ всякой мистической темноты и мути, отъ всякой романтической фантастики, отъ всякой игры воображенія, правда—милой и забавной въ своей пестротѣ, но всущности безцѣльной и безсодержательной; оттого преувеличенная надутость или щепетильность замѣнились у нихъ ясною простотой, надлежащей во всемъ мѣрою, господствомъ стройнаго единства въ разнообразіи частностей. Оборотная сторона медали представляетъ форму и законъ искусства не столько плодомъ нутрозиждущей живой силы содержанія или непосредственнымъ выраженіемъ самой вещи, сколько готовымъ заранѣе шаблономъ, по которому обработывается данный матерьялъ, принятымъ и соблюдаемымъ разъ навсегда внѣшнимъ правиломъ. Да впрочемъ Французы и не стремились къ свободной эллинской граціи, а единственно лишь къ полному достоинства и мѣры чину Римлянъ, и потому, точно такъ же какъ и у послѣднихъ, чистое изліяніе поэтическаго чувства сплошь наверстывалось у нихъ риторствомъ. Какъ у Римлянъ, классическое искусство развилось и здѣсь подъ чуждымъ вліяніемъ; ни зачатки поэзіи времени пунійскихъ войнъ, ни средневѣковая романтика не пошли вѣдь дальше; Виргилій и Горацій создали искусственную поэзію по греческимъ образцамъ, Корнель и Расинъ—по римскимъ.

Французъ не столько гомозится внутри себя, сколько отражаетъ въ себѣ міръ внѣшнихъ явленій; онъ лучше хочетъ владѣть имъ и въ немъ себя выставить, нежели раскрывать тайны своей завѣтной глубины; вкусъ и разборчивость предпочитаетъ онъ вдохновенію и опасностямъ его неодолимой мощи. Онъ самъ общителенъ, и, будучи одаренъ врожденнымъ тактомъ къ приличію и угодливой пріятности, даетъ всей Европѣ тонъ по части формъ общежитія: въ средніе вѣка верховодилъ онъ въ кругу рыцарства, какъ теперь верховодитъ въ кругу образованныхъ и такъ-называемаго большого свѣта. Парижъ былъ средоточіемъ Франціи, а дворъ—средоточіемъ Парижа. Послѣ бурь и смутъ междоусобныхъ войнъ, и мужчинамъ и женщинамъ захотѣлось въ мирномъ веселомъ общеніи насладиться идеальными и матерьяльными добытками новой эпохи. Тутъ ни кто не долженъ былъ выстав-

ляться впередъ насчетъ другихъ и каждый обязывался приносить что-нибудь новое и интересное для общаго занятія и развлеченья; ловкая и быстрая находчивость, остроумная болтовня должны были избѣгать всего предосудительнаго; грубое, неуклюжее, пошлое не смѣло тутъ и показаться; но справедливо, что вмѣстѣ съ тѣмъ исключались и всѣ смѣлые отголоски страсти: слово принадлежало здѣсь не сердцу, а уму. Ни кто не давалъ себѣ полной воли, всякій обращалъ вниманіе на то, какъ именно показаться другимъ и всякій старался показать себя имъ повыгоднѣй. Въ самóмъ языкѣ логическая сторона управляла словопорядкомъ; онъ все болѣе обтачивался, становился все болѣе условнымъ; готовое отчеканенное уже выраженіе фактическаго и полносильнаго для всѣхъ содержанья прямо подчиняетъ себѣ то, чтò предоставлялось прежде внушеніямъ и порывамъ личнаго настроенія.

Замѣной и противнемъ общежитія служитъ письмо. Оттого Французы такъ охотно трактовали обо всемъ возможномъ въ письмахъ; тутъ нѣтъ надобности исчерпывать предметъ, — освѣтить его, и то уже достаточно; за исходную точку берется что-нибудь индивидуальное, мгновенное, но оно разсматривается потомъ во всеобщихъ своихъ отношеніяхъ. Такъ въ началѣ 17-го вѣка письма Бальзака даютъ намъ картину публичнаго, письма Вуатюра—картину частнаго общежитія; а позже, въ цвѣтущую пору литературы, время Людовика XIV-го едва ли гдѣ предстаетъ намъ съ такой всесторонностью, какъ въ письмахъ маркизы де-Севиньè. Одинаково наглядно и тонко изображаетъ она и разгульное житье вельможъ, и крайнія бѣдствія народа, и первыя вспышки вызваннаго гнетомъ возстанія; рядомъ съ дворскими исторіями, съ любовными интригами короля или съ религіозными распрями тутъ точно такъ же искренно и интересно говорится и о декартовой философіи и о трагедіяхъ Расина.

Основная черта раціональности, ясной общедоступности и вмѣстѣ полнаго вкуса, вкрадчиваго краснорѣчія проторила французской литературѣ путь и далеко за предѣлы родного края. Господствующее положеніе, какое далъ своему отечеству кардиналъ Ришельё, облегчило и обезпечило ей вліяніе за границей; тѣсная связь съ государствомъ и дворомъ сообщила характеру ея еще болѣе опредѣленное выраженіе. Начиная съ 1624-го года кардиналъ управлялъ Франціей рядомъ съ Людовикомъ XIII-мъ, подчинявшимся ему добровольно, такъ-какъ самъ онъ видѣлъ что геніальный министръ — полный представитель государственнаго могущества и величія. Ришельё, съ своимъ патеромъ Жозефомъ въ духовной рясѣ, держался политики чисто свѣтской. Постоянно окруженный вражескими кознями и постоянно преодолѣвая ихъ хитростью и силой, онъ отождествилъ свою личность съ дѣломъ государства; чтобы утвердить всемогущество его внутри, онъ уничтожилъ всякій сепаратизмъ знати или протестантовъ, сосредоточилъ всю власть въ своей рукѣ, но хорошею администраціей заботился о правосудіи и о благѣ народа, которымъ управлялъ посредствомъ своихъ чиновниковъ. Усилившись внутри, онъ принялъ участіе въ Тридцатилѣтней войнѣ, съ тѣмъ чтобы на мѣсто Испаніи поставить Францію во главѣ народовъ. Для сокрушенія преизбытка церковной власти онъ взялъ сторону протестантизма въ Германіи и въ Англіи, и сохранилъ во Франціи свободу реформатскаго богослуженія. Этотъ

духъ терпимости пришелся на пользу и поэзіи, и мысли. Но Ришельё не ограничился предоставленіемъ имъ простора; онъ съумѣлъ поставить литературу въ тѣснѣйшую связь съ государствомъ, и первый изъ государственныхъ людей оцѣнилъ великое ея значеніе. Ему хотѣлось очистить французскую рѣчь отъ всякой порчи произвольнаго употребленія и путемъ незыблемо твердыхъ правилъ вывесть ее изъ ряда варварскихъ языковъ и поднять на одинъ уровень съ греческою и латинской. О политическихъ сочиненіяхъ Ришельё Ранке отзывается слѣдующимъ образомъ: „По остроумію, ихъ можно, „пожалуй, приравнять трудамъ Маккіавелли, по осмотрительности и подроб„ности разысканій — мотивированнымъ мнѣніямъ испанскаго государствен„наго совѣта; по смѣлостью и величіемъ взглядовъ, открытымъ изложеніемъ „цѣли, а потомъ и всемірноисторическимъ успѣхомъ своихъ замысловъ, пре„восходятъ они, конечно, все. Они неоспоримо односторонны: Ришельё не „признаетъ ни чьего права на ряду съ своимъ; противниковъ Франціи пре„слѣдуетъ онъ съ такою же ненавистью, какъ и своихъ собственныхъ; въ „нихъ ни что не свидѣтельствуетъ о свободномъ пареніи души къ высшимъ „цѣлямъ человѣческаго существованія, они всѣ охвачены государственнымъ „лишь кругозоромъ, но они обнаруживаютъ такую прозорливость, которая „подмѣчаетъ и въ невидимой для другихъ дали всѣ могущія произойдти послѣд„ствія, которая среди возможнаго умѣетъ тотчасъ отличить и ясно опредѣлить „выполнимое, изъ разныхъ хорошихъ путей выбрать не только что просто „лучшій, но еще и самый лучшій.“ Онъ далекъ былъ отъ мысли, чтобы образованный, свободный народъ правилъ самъ собою; надлежало управлять имъ для его же собственнаго благополучія. Какъ тѣло, надѣленное глазами во всѣхъ своихъ частяхъ, было бы уродливымъ, такъ, думалъ онъ, сдѣлается уродомъ и государство, обладай оно одними лишь научно-образованными гражданами, которые способны только гордиться и важничать, а не повиноваться. Ученыя занятія, распространи ихъ на всѣхъ, отвлекутъ слишкомъ много силъ отъ войска, отъ земледѣлія, отъ торговли. Поэтому они должны быть дѣломъ немногихъ и направляться государствомъ собственно для его цѣли и красы. Онъ велѣлъ издавать еженедѣльно первую срочную газету во Франціи, чтобы установить посредствомъ ея общественное мнѣнье; для выработки языка основалъ онъ „Французскую Академію“, такъ-какъ, по его мысли, обокъ съ оружіемъ непремѣнно должна идти литература.

Еще Малербъ собиралъ вокругъ себя молодыхъ друзей, съ которыми онъ критически просматривалъ труды современныхъ стихотворцевъ и обсуждалъ правила поэтической дикціи. До Ришельё дошелъ слухъ о подобномъ обществѣ, которое противопоставляло стремленіе къ простотѣ и античные образцы противнымъ кардиналу щепетильнымъ дамамъ и кавалерамъ отеля Рамбулье, этимъ французскимъ мариннистамъ, этимъ Prècieuses, съ которыми познакомилъ насъ Мольеръ. Личное честолюбіе, побуждавшее его всѣмъ руководить и все относить къ государству, а равно и его убѣжденіе въ важномъ значеніи литературы для жизни общественной, внушили ему мысль возвести вольное это общество въ академію, которая поставила себѣ задачей установку, очищеніе и усовершенствованіе языка, обсужденіе всѣхъ литературныхъ новостей и отвержденіе правилъ слога и выраженія. Французская академія вполнѣ отвѣчала стремленію народа къ единству и округленію, отвѣ-

чала историческому періоду авторитета въ государствѣ и поставила ученую дисциплину и обсуждающій вкусъ выше свободы и своеобразія чувства и изобрѣтательности, выше всѣхъ порывовъ вдохновеннаго творчества. Великость общественной жизни, могущество и блескъ государства, все послужило на пользу литературѣ; государственные люди не меньше ученыхъ и беллетристовъ искали чести принадлежать къ академіи, сглаживали въ ней свои односторонности и усвоивали себѣ преимущества другихъ; но близкое соприкосновеніе съ государствомъ и дворомъ привило литературѣ и строгую размѣренность высшаго общества, его расчетъ на внѣшній эффектъ, его щегольской лоскъ; господство правила охраняло ее отъ всякихъ заблужденій и наростовъ и облегчило ей вліяніе на чужіе края ея собственнымъ стремленіемъ къ разсудительности и общепонятности, но зато затруднило и ограничило выраженіе всего высшаго и глубочайшаго въ чувствованіи и мысли, — то выраженіе, которое дается только первобытной индивидуальности, безоглядной и неудержной страсти. Искусство черезчуръ ужь отдѣлилось отъ народной непосредственности и отъ природы; законъ и методъ поставило оно выше оригинальности генія; а оттого, по справедливому замѣчанію Эдуарда Арнда, и нѣтъ у него такихъ созданій какъ Божественная Комедія, Гáмлетъ и Фáустъ. Знаменательной чертою было то, что въ учредительномъ патентѣ академіи благороднѣйшимъ изъ всѣхъ искусствъ названо краснорѣчіе. Высшая цѣль краснорѣчія вѣдь не истинное и прекрасное сами по себѣ, а то, чтобы подѣйствовать на практическую жизнь, на волю; къ вкрадчивой разсудительности, къ убѣдительной ясности тутъ легко и охотно присоединяются декламаторство, фразёрство, театральность.

Академія пускала на голоса и мотивировала свои литературные приговоры, какъ любое судилище; она притягивала къ себѣ лучшія авторскія силы, стала выраженіемъ общаго образованія, и этимъ опять-таки опредѣляла общественное мнѣніе. Изданный ею словарь сдѣлался авторитетомъ и для писателей и для общества. Во главѣ предпріятія стоялъ тутъ вначалѣ Вожелà (Vaugelas); ему приписываютъ какую-то страсть къ вѣрному выбору словъ, къ чистотѣ и соотвѣтственности выраженія; онъ поставилъ себѣ задачей очистить языкъ отъ пятенъ, какими испестрили его грубая толпа, болтуны стряпчіе, невѣжды попы и сластены придворные. Дѣйствительно, французскій языкъ прочно установился тогда на цѣлые вѣка: онъ впрочемъ и находился на такой точкѣ развитія, при которой это было возможно. Онъ сталъ чеканною монетой, такъ сподручной для обращенія своей ясной опредѣленностью; таланту легче стало хорошо писать, но генію противостояло нѣчто уже совсѣмъ готовое, чему неволей должна была подчиняться зиждущая сила его собственной мысли и чувства, и передъ чѣмъ онъ долго отступалъ на задній планъ.

Но ни совокупное дѣйствіе мелкихъ силъ, ни политическія и общественныя отношенія и вліянья, все-таки не создали бы, конечно, своебытной литературы, не появись въ самомъ дѣлѣ великихъ и геніальныхъ мыслителей и поэтовъ. Въ произведеніяхъ Декарта, Паскаля и Корнеля выполнилось то, къ чему стремилось и порывалось время; это были не подражанія антику, да и не отголоски средневѣковаго образа мыслей и чувствъ; они даютъ иде-

ямъ и сюжетамъ настоящаго такой пошибъ, въ которомъ явенъ новый, самостоятельный уже духъ, хотя и вышколенный на Платонѣ и Аристотелѣ. Декартъ, чей умственный кругозоръ мы ближе разсмотримъ при изложеніи философіи, какъ своимъ методомъ изслѣдованія, такъ и своимъ требованіемъ признавать за истину только то, что́ ясно для разума и что̀ слѣдуетъ изъ самой природы мышленья, навелъ Французовъ на путь логическаго развитія и математической опредѣленности. Его сомнѣніе освободило ихъ отъ тяжкой обузы схоластическихъ преданій; ставъ крѣпко на самодостовѣрности собственнаго мышленія, онъ—какъ безъ преувеличенія говоритъ Арндъ—„далъ „французскому уму чувство его зрѣлости и совершеннолѣтія"; обращеніе въ собственную нутрь должно было успокоить, осчастливить душу, а изслѣдованіе внѣшняго міра—наполнить ее вѣрными представленіями о вещахъ и содѣйствовать народному благоденствію. Въ простой и однакожь столь знаменательной рѣчи Декарта французская проза отличалась образцовой одѣлкою. То же самое для поэтической дикціи совершилъ Корнель; объ немъ мы поговоримъ еще въ связи́ съ прочими драматургами. Его „Сидъ" сдѣлалъ поэта до того національнымъ (хоть и не народнымъ), что зажегъ ревность въ самомъ Ришельё, побудившемъ академію повозможности сдержать и охладить порывъ общаго къ нему удивленья.

У Паскаля (1623—62) острая изобрѣтательность математическаго ума соединялась съ благороднѣйшимъ образомъ чувствъ и мыслей, съ задушевной преданностью вѣчному и божественному. Скороспѣлый, онъ еще юношей высказалъ о тяжести такія мысли, въ которыхъ содержится зерно ньютонова закона тяготѣнія, онъ устроилъ счетную машину, открылъ новые пути въ аналитической геометріи и въ вычисленіи вѣроятностей; но чѣмъ шире обнималъ онъ кругозоръ человѣческаго познанія, тѣмъ яснѣе становилась ему слабость нашей природы, нуждающейся въ помощи и въ спасеніи; къ этому присоединилась еще неизлѣчимая болѣзнь, содѣйствовавшая его склонности къ отреченію отъ міра и къ боголюбію. Монтень сдѣлалъ его вначалѣ скептикомъ, но лишенная взаимности любовь къ одной высокопоставленной дамѣ, потомъ — неожиданное избавленіе отъ смертельной опасности, побудили его, вмѣстѣ съ сестрою Жакелиной, искать единой вполнѣ надежной опоры въ вѣрѣ и обратиться къ аскетическому благочестію. Такъ попалъ онъ въ общежительное братство Поръ-рояля (Port-royal). Въ этомъ нѣкогда женскомъ монастырѣ собралась община людей строго-нравственныхъ и ученыхъ, съ тѣмъ чтобы вблизи столицы, но въ дали́ отъ ея шума и соблазновъ посвятить себя научнымъ занятіямъ. Подъ руководствомъ Дювержьѐ де-Горанна радѣли они о внутреннемъ христіанствѣ и ставили первымъ дѣломъ образъ мыслей и чувствъ, освященіе собственной воли, въ противоположность наружному буквослуженію догматиковъ и іезуитскому злоупотребленію религіи изъ-за мірскихъ цѣлей. Стремленіе къ совокупной дѣятельности, къ соединенію различныхъ силъ подъ одною общей дисциплиной, подъ однимъ методомъ, какъ мы видѣли это во Французской академіи, перетянуло своеобразный побудъ личной наклонности и здѣсь. Арно̀ и Николя можемъ мы приравнять нѣмецкимъ протестантскимъ піэтистамъ, Шпенеру и Франку. Спасенія искали они только въ лонѣ Церкви, но хотѣли лично удостовѣриться въ вышней благодати, хотѣли положительно испытать на себѣ ея дѣйствіе и свое полное возрожденье.

Такимъ образомъ и Паскаль отмѣчаетъ ночь 23 ноября 1652-го года, какъ тотъ моментъ, когда бысть ему видѣніе, полная увѣренность, миръ и радость, когда онъ снова обрѣлъ Іисуса Христа и совершенно отдался ему, когда за одинъ день земного испытанія стяжалъ вѣчное блаженство;—пергаментъ съ этими именно словами и нѣкоторыми библейскими изреченьями носилъ онъ втайнѣ при себѣ, какъ свидѣтельство завѣта съ Іисусомъ. *

Нидерландецъ Корнелій Янсенъ какъ нарочно вышелъ навстрѣчу поръ-рояльцамъ съ такими правилами, которыя дѣйствительно отзываются ученіемъ реформаторовъ: человѣческая воля, говорилъ онъ, несвободна подъ господствомъ вожделѣній и не можетъ своею собственной силою подняться отъ своекорыстія къ любви, къ истинному благу, если божеская благодать не возбудитъ въ ней къ тому стремленія и не поведетъ ее къ спасенью. Но янсенисты хотѣли при этомъ быть католиками и ратовали противъ еретиковъ, покидающихъ Церковь. Римъ тѣмъ не менѣе осудилъ пять положеній Янсена, какъ кальвинистское лжеученіе; а приверженцы его нашли, что въ его писаніяхъ вовсе и нѣтъ подобныхъ положеній. Между тѣмъ іезуиты распространили чудовищное ученіе о папской безпогрѣшности, надъ которымъ обманъ и ложь работали цѣлые вѣка, до такихъ ни съ чѣмъ не сообразныхъ предѣловъ, что будто бы безпогрѣшность эта полносильна не только въ дѣлахъ вѣры, но также и въ научныхъ и фактическихъ вопросахъ; если папа разъ объявилъ, что означенныя положенія находятся въ книгахъ Янсена, то они въ нихъ неоспоримо есть, и французское духовенство обязано отвергнуть ихъ въ этомъ именно смыслѣ. Вотъ противъ чего заговорила совѣсть отшельниковъ и отшельницъ Поръ-рояля. Борьба ихъ съ іезуитами пріобрѣла гораздо обширнѣйшее значенье, когда послѣдніе вздумали выдавать Арно за попрателя св. таинствъ, основываясь на томъ его мнѣніи, что лучше изрѣдка принимать св. Причастіе, но съ истиннымъ покаяніемъ, нежели чаще, но легкомысленно. Это вызвало Паскаля на знаменитыя его „Письма" къ одному пріятелю въ провинцію. Расчитанныя на интересъ данной минуты, они, подобно полемическимъ статьямъ Лессинга противъ Гёце, останутся и по формѣ и по содержанію безсмертнымъ, никогда не старѣющимъ памятникомъ удивительнаго мастерства. Чтобы угодить іезуитизму прямо въ сердце, Паскаль сообщаетъ пріятелю свои бесѣды съ однимъ патеромъ этого ордена. Живость характеристики, тонкость ироніи, столько же естественная, какъ и художественная постройка композиціи, могутъ смѣло стать на ряду съ „Разговорами" Платона; это своеобразное проявленіе дѣятельности классически-образованнаго ума на вопросѣ, вполнѣ уже касающемся настоящаго, дѣлаетъ „Провинціальныя письма" однимъ изъ основныхъ произведеній французской своебытной литературы.

Своими вопросами и своимъ какъ бы невольнымъ изумленіемъ, своими сомнѣніями и возраженьями Паскаль доводитъ іезуита до полной раскрыши всѣхъ софизмовъ и ухищреній, благодаря которымъ орденъ забралъ въ

* Любопытенъ этотъ психологическій фактъ частой наклонности математическихъ умовъ къ мистицизму и піэтизму, имѣющій конечно свое философско-историческое основаніе и объясненіе. Прим. перев.

свои руки паству душъ и неограниченную власть надъ обществомъ. Изъ книгъ самихъ же іезуитовъ „добродушный патеръ" черпаетъ всегда примѣры или доказательства въ пользу своихъ положеній. Тутъ очевидно все братство Поръ-рояля помогало автору дѣлать выписки не только изъ Эскобара и Санчеса, но и изъ многихъ другихъ, менѣе извѣстныхъ писателей. Такъ какъ іезуиты печатаютъ не иначе какъ съ одобренія своего высшаго начальства, то каждое слово любого изъ ихъ членовъ слыветъ за общій орденскій приговоръ. Еще и схоластика любила трактовать особые нравственные вопросы или такъ-называемые казусы совѣсти со стороны двухъ противоположныхъ сторонъ, то-есть говоря и за и противъ; а іезуиты перенесли на почву жизни то, что тамъ было только упражненіемъ школьнаго остроумія; строгіе къ вѣрующимъ и слабымъ, они были снисходительны къ легкомысленнымъ взглядамъ и грѣхамъ высшаго общества, и доискивались всякаго рода основаній, чтобы оправдать ихъ въ извѣстныхъ случаяхъ. Тутъ пускаютъ они въ дѣло такъ назыв. пробабилизмъ, то есть ученіе о вѣроятности: чего и нельзя, положимъ, доказать, то можно по крайней сдѣлать удобопріемлемымъ, съ тѣмъ чтобы зачесть какой-нибудь поступокъ въ правыхъ или въ неправыхъ, да къ этому опереться еще и на тотъ авторитетный доводъ, что мнѣніе, разъ высказанное о чемъ-либо іезуитскимъ писателемъ, полносильно уже и для всѣхъ другихъ подобныхъ случаевъ. Если же найдутся несогласныя съ нимъ воззрѣнія, тѣмъ лучше: тогда выбирай, смотря по обстоятельствамъ, и въ концѣ концовъ духовному отцу вмѣняется даже въ смертный грѣхъ, если онъ отринетъ со стороны исповѣдника такое извиненіе, которое можетъ сослаться на какой-нибудь вѣроятный іезуитскій отзывъ. На этомъ основаніи можно наприм. нарушать посты, когда это необходимо для поддержки жизни; а оно вѣдь бываетъ такъ во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда почувствуешь голодъ, все равно хотя бы проголодался и отъ того, что безъ устали преслѣдовалъ какую-нибудь дѣвчонку. Пускай папскою буллой запрещено монахамъ снимать орденское одѣяніе, іезуиты дозволяютъ это, когда монаху захочется на бѣду своровать или посѣтить домъ разврата: такой поступокъ нанесъ бы вѣдь рясѣ посрамленіе; а избѣгающій всякаго позора поступаетъ какъ должно и стало-быть правъ. Кто дастъ денегъ за то чтобы получить выгодный приходъ, тотъ погрѣшаетъ симоніею; но кто дастъ ихъ изъ-за того, чтобы расположить къ себѣ людей, отъ которыхъ зависитъ полученіе, или чтобы заготовь поблагодарить ихъ за обѣщанную услугу, тотъ ни мало ни грѣшитъ. Слуга, помогающій барину въ худыхъ дѣлахъ, не грѣшитъ, потому что обязанъ ему повиновеніемъ; онъ не погрѣшаетъ и тогда, когда беретъ изъ господскаго добра втихомолку столько, сколько необходимо для того, чтобы получаемое имъ вознагражденіе соотвѣтствовало его труду или равнялось платѣ, положенной другимъ служителямъ. Такъ іезуиты заботились обо всѣхъ съ одинаковой любовью.

Тутъ Паскаль переходитъ къ другой уловкѣ іезуитской морали; именно къ направленію человѣкомъ своего умысла, то-есть что при всякомъ дурномъ поступкѣ онъ только долженъ держать въ умѣ лучшій умыселъ. Народная молва передѣлала это въ правило: цѣль освящаетъ средства. Недавно іезуиты назначили премію тому, кто укажетъ въ ихъ писаніяхъ это пресловутое изреченье; но вѣдь „направленіе умысла" всущности гораздо еще хуже. Такъ напримѣръ жена, нарушающая брачный союзъ, должна при этомъ паво-

дить свой умыселъ на то, чтобы доставить нѣчто пріятное ближнему, а не на то, чтобъ оскорблять своего мужа. Іезуиты особенно пользовались этимъ въ дѣлахъ чести, какова напримѣръ дуэль. По слову евангелія мы, конечно, не должны платить зломъ за зло, и обязаны предоставлять возмездіе Богу. Въ такомъ случаѣ слѣдуетъ только отвести свой умыселъ отъ преступной жажды мести и направить его на дозволительное желаніе оборонить свою честь. Не должно желать врагу смерти изъ ненависти; но очень можно изъ-за того, чтобы самому избѣжать бѣды. Такъ сынъ въ правѣ желать смерти отца и радоваться ей, если онъ дѣлаетъ это единственно изъ-за того добра, какое черезъ нее получитъ. Вызванный на поединокъ долженъ на него идти не съ намѣреніемъ биться, а только защищаться въ томъ случаѣ, если нападетъ на него противникъ. Дозволительно вызывать на дуэль и самому, если честь свою можно спасти только этимъ. „Дозволительно также умертвить врага „тайнымъ образомъ, вовсе и не прибѣгая къ дуэли, когда есть возможность „незамѣтно сбыть его съ рукъ и тѣмъ отъ него отдѣлаться, такъ-какъ этимъ „средствомъ избавляемся мы риска жертвовать своею собственною жизнью, „да вмѣстѣ и участія въ грѣхѣ, какой совершилъ бы нашъ противникъ вызо-„вомъ на поединокъ.“ Дозволительно убивать лжесвидѣтелей, подкупленныхъ судей и даже того, кто хочетъ дать вамъ пощечину, если нѣтъ другого средства ея избѣгнуть; чтобы оградить себя отъ худой молвы, дозволительно умертвить того, кто огласилъ бы тайное ваше преступленіе, потомучто человѣкъ точно такъ же въ правѣ стоять за свою честь, какъ и за жизнь. Надо только бережно избивать своихъ хулителей, а не то прійдется обезлюдить государство или же отвѣчать передъ судомъ.—Судья можетъ принимать подарки, если только нѣтъ при этомъ умысла подкупить его, а единственно лишь пріобрѣсть его дружбу или отблагодарить за его приговоръ. И въ случаѣ неправаго рѣшенія судьѣ нѣтъ никакой надобности возвращать обиженному деньги; такъ-какъ къ правосудію онъ обязанъ и не можетъ его продавать, а къ кривдѣ не обязанъ, и потому властенъ брать за нее деньги. Лихоимство состоитъ только въ умыслѣ взять собственно ростовщичій, чрезмѣрный барышъ; поэтому слѣдуетъ отвести умыселъ отъ наживы и думать лишь о благодарности того, кому даешь взаймы.

Чествованіе Маріи Дѣвы, говорятъ намъ, вѣрный ключъ къ небесной обители. Конечно, слѣдовало бы отдаться Пречистой всѣмъ сердцемъ; но сердце людское льнетъ вѣдь и къ другимъ вещамъ; а потому достаточно если число молитвъ Богородицѣ соразмѣрять съ числомъ зеренъ на четкахъ или же носить четки въ видѣ запястья постоянно при себѣ. Марія предстательствуетъ за взывающихъ къ ней грѣшниковъ; порукою за нее патеръ Барри, а за него—цѣлый орденъ.—Милостыню должно давать отъ избытка; но развѣ избытокъ то, что̀ человѣкъ отложитъ себѣ на будущее или на дѣтишекъ? — При дачѣ присягъ допускаются тайныя оговорки, напримѣръ: я „сегодня“ не сдѣлалъ того-то, при чемъ слово „сегодня“ слѣдуетъ произнесть только про себя, и то лишь для бо̀льшей въ себѣ увѣренности, что дѣйствительно имѣлъ его въ мысляхъ. Благой умыселъ сберечь свое добро или свою честь и здѣсь опредѣляетъ достоинство поступка.—Когда духовникъ самъ такимъ образомъ придетъ на помощь грѣшникамъ, то отпущеніе грѣховъ станетъ легкимъ уже дѣломъ; онъ долженъ отпустить ихъ и тому, кто явился къ нему съ

явною надеждою, что послѣ отпуска и грѣшить-то будетъ легче. Оттого народъ такъ и валитъ къ іезуитскимъ исповѣдальнямъ. Конечно не слѣдъ терпѣть слишкомъ близкихъ къ исповѣди прегрѣшеній, но если баринъ раза два въ мѣсяцъ согрѣшитъ съ служанкой, или если барыня держитъ при себѣ какого-нибудь мужщину, котораго изъ благоприличія не ловко ей на время говѣнья удалить, то подобныхъ вещей не льзя еще назвать ближайшими грѣхами. Каждому дозволяется ходить въ непотребные дома, если только у него есть при этомъ благой умыселъ обращать на путь истинный развратницъ, какъ бы часто ни испытывалъ кто впрочемъ на себѣ, что скорѣе самъ подпадаетъ черезъ то искушенію.

Для полученія отпуска въ грѣхахъ достаточно, сверхъ принятія Св. таинъ, одного лишь раскаянія, даже одного страха передъ карой; сокрушеніе себя скорбью о грѣхѣ считается ненужнымъ излишествомъ. И такъ, восклицаетъ Паскаль, можно всю жизнь свою отдѣлываться отъ грѣховъ самымъ легкимъ покаяніемъ и за тѣмъ спастись номимо всякой любви къ Богу? А іезуитъ отвѣчаетъ на это: Суаресъ говоритъ, что довольно возлюбить Бога передъ смертнымъ только часомъ, а Васкесъ того мнѣнія, что довольно полюбить его уже и въ самый смертный часъ; иные полагаютъ, что надо любить Бога только въ праздники, другіе—черезъ каждые три, четыре года одинъ разъ. Отецъ Сирмондъ говоритъ: достаточно ужь только и не ненавидѣть Бога. Тутъ у Паскаля лопнуло наконецъ терпѣніе: „Да вы вѣдь вырываете изъ сердца благо-„честіе съ корнемъ вонъ, вы отнимаете у него живодатный духъ, когда гово-„рите, что любовь къ Богу не нужна для спасенія, что избавивъ насъ отъ этой „тяжкой обязанности Христосъ тѣмъ именно и ублажилъ міръ. Да вѣдь это „верхъ безбожія. Выходитъ, что съ тѣхъ поръ какъ Богъ возлюбилъ міръ до „того, что отдалъ изъ-за него Сына, искупленный міръ освобожденъ отъ „всякой обязанности любить Бога-Отца! Никогда не любившіе его достойны „услаждаться имъ въ вѣчности. Да откройте же наконецъ глаза, преподоб-„ный отецъ, и если васъ не трогали всѣ остальныя заблужденія вашихъ ка-„зуистовъ, такъ пусть отвратитъ васъ отъ нихъ хоть это, переходящее вся-„кую уже мѣру. Молю Бога, да сподобитъ онъ васъ своей благодатію познать, „какъ ложенъ свѣтъ заведшій васъ къ этимъ безднамъ, и да исполнитъ онъ „любовію своей тѣхъ, кто дерзаетъ снимать съ людей ея обязательность.“

Іезуиты, по обнародованіи этихъ писемъ, утверждали, что Паскаль издѣвается надъ святынею. А онъ тогда спросилъ: Ужели не льзя пошутить надъ вашими писателями, безъ того чтобъ не подвергнуться обвиненію въ насмѣшкѣ надъ самою вѣрой? Было бы безбожно не оказывать должнаго уваженія къ истинамъ, открытымъ духомъ божіимъ, но не менѣе безбожно и не оказывать презрѣнія къ тѣмъ неправдамъ, какія противопоставляетъ имъ хитрый людской умъ. Продолжая теперь этотъ споръ уже въ болѣе серьёзномъ тонѣ и съ риторскимъ часто паѳосомъ, Паскаль не только выставляетъ противъ іезуитовъ ссылки въ доказательство безнравственности ихъ софизмовъ, но и побиваетъ ихъ изреченіями библіи и Отцовъ Церкви. Онъ руководится при этомъ словомъ Григорія Назіанзина: „Духъ любви и кротости также не безъ „своего рода запальчивости и гнѣва“. Дѣйствіе писемъ Паскаля широко охватило такой край, гдѣ, какъ мѣтко выразился Сентъ-Бёвъ, тотъ и торжествуетъ,

на чей сторонѣ смѣхъ и слава. Началось движеніе и въ сельскомъ духовенствѣ, за которое также заступился Паскаль. Но ни кому не желалось церковнаго разрыва; ни кто не видѣлъ или по крайней мѣрѣ не ставилъ разницы между незримою, истинною сущностью Церкви и ея видимою, искаженной формою, какъ дѣлали это Лютеръ и Цвингли, а потому всѣ хватались за среднія, примирительныя попытки, которыми оставляли себѣ возможность подчиниться Риму, не измѣняя однако своему убѣжденію. Открытая пылкость Паскаля показалась теперь излишнею, даже поръ-рояльскимъ братчикамъ, да и самъ онъ не захотѣлъ „поднимать алтарь противъ алтаря". Такимъ образомъ придумали полюбовную, сдѣлочную формулу, которая могла бы вмѣстѣ удовлетворить и Богу и людямъ и которой подпись должна была возстановить спокойствіе. Согласились вѣровать во все, во что́ вѣруетъ Церковь, но съ іезуитскою на умѣ оговоркой: не осуждая того, что́ ею осуждается. Хотѣли прежде всего покориться внѣшней власти, а за тѣмъ уже спасать повозможности свою совѣсть: половинчатое это положеніе и загубило ихъ. Паскаль и благородная его сестра думали иначе: они вопервыхъ желали слѣдовать Богу и совѣсти, а потомъ уже, на сколько можно, и велѣніямъ Рима. Оба заявляютъ въ одномъ письменномъ актѣ, ясно обличающемъ совокупную ихъ редакцію: „Только „истина воистину освобождаетъ человѣка; но несомнѣнно, что она освобож- „даетъ тѣхъ однихъ, кто и съ своей стороны даетъ ей полную свободу, то- „есть исповѣдуетъ ее съ такой полной вѣрностью, что становится достой- „нымъ слыть и признаваться за истинное чадо божіе. Насъ можетъ-быть „исключатъ изъ Церкви? Но кому же не извѣстно, что ни кто противъ сво- „ей воли не можетъ быть изъ нея исключонъ? Такъ-какъ духъ Христа — „единственная связь между ея членами, то и мы можемъ быть лишены од- „нихъ наружныхъ только знаковъ, но никогда не утратимъ дѣйственности „единенія, пока сохранимъ въ себѣ ту любовь, безъ которой ни кто не мо- „жетъ быть живымъ членомъ святого этого тѣла." Когда Арно́ вынудилъ у Жакелины подпись сдѣлочной формулы, она умерла въ борьбѣ съ совѣстью. Партія Арно собралась еще разъ въ комнатѣ тяжко больного Паскаля, и видя какъ трусливо покидаютъ они истину, онъ отъ скорби лишился чувствъ. „Такъ пришлось мнѣ уступить побѣду", говоритъ онъ самъ. Умираешь вѣдь одинъ, такъ поступай и въ жизни такъ, какъ будто бы ты былъ одинъ одинёшенекъ,— вотъ правило, которое онъ давно себѣ усвоилъ. Физическія его силы истощились; смерть освободила его отъ страданія. „Хотя письма мои и осуждены въ Римѣ, но то, что́ я осуждаю въ нихъ, само осуждено въ небесахъ"— было одною изъ его письменныхъ замѣтокъ. Такъ іезуитизмъ тогда еще уцѣлѣлъ, поддерживаемый свѣтскимъ абсолютизмомъ. Онъ отступилъ-было передъ просвѣщеніемъ 18-го вѣка, а въ 19-мъ дерзнулъ опять поднять голову. Sint ut sunt, aut non sint! (Пусть будутъ таковы какъ есть, а не то—лучше пускай совсѣмъ не будутъ!) произнесъ ихъ генералъ при возстановленіи ордена. Такъ не отреклись они и отъ обличенныхъ Паскалемъ гнусныхъ положеній: оружіе его необходимо еще и теперь. И если лучшіе, либеральные поборники католицизма не захотятъ подпасть ихъ игу, какъ подпали янсенисты и даже онъ самъ, то имъ надо будетъ опереться на Евангеліе, а не на схоластику, и основать новое исповѣданіе на собственныхъ словахъ Іисуса и на чистомъ жизненномъ его образѣ.

Паскаль думалъ и о положительномъ, не полемическомъ уже лишь, трудѣ, въ которомъ хотѣлъ доказать истину христіанства по разуму и на столько же выяснить ее передъ здравымъ разсудкомъ, насколько исполнены были ею и сердце его и умъ. Но въ эпоху задушевнаго чувства онъ не съумѣлъ еще отличить религію, дѣло сердца, богоприсную жизнь любви, отъ церковнаго догмата и отъ богословія, которыя вѣдь просто уже дѣло разсудка, а порою и безтолочи; тогда какъ всилу внутренняго опыта онъ ощущалъ божію правду и любовь, скорбь грѣха и блаженство искупленія, онъ не смогъ конечно отыскать для многихъ догматовъ такой опорной точки въ человѣческой природѣ, чтобы исходя отъ нея столь же достовѣрно убѣдить въ нихъ мышленіе, какъ исходя отъ идеи безконечнаго въ душѣ человѣческой Декартъ доказалъ бытіе Бога. Это повергло его въ мучительныя сомнѣнія, въ такія духовныя борьбы, которыя потрясли даже тѣлесную его организацію, тѣмъ болѣе что отреченіемъ отъ міра и его похоти, постомъ и самоистязаніемъ хотѣлъ онъ преодолѣть страсти и достигнуть того внутренняго спокойствія и той нравственной высоты, какія казались ему необходимыми для размышленія и изслѣдованія. Его скорбный вопль: „Не можетъ быть ни чего достовѣрнаго, кромѣ религіи, да и та пожалуй не вполнѣ достовѣрна!" тѣмъ и объясняется, что внутренно переживаемую имъ религію, вполнѣ достовѣрный для него фактъ, онъ смѣшиваетъ съ догматическими положеніями, которыя конечно никогда вполнѣ не достовѣрны, а напротивъ постоянно вызываютъ сомнѣніе и критику. Такъ онъ и остановился на изреченіи: Природа постыжаетъ сомнѣвающихся, а разумъ—догматиковъ; потомучто отъ безсилія разума не можетъ отдѣлаться ни какой догматикъ, а отъ очевидной дѣйствительности ни какой сомнѣвающійся умъ. Самъ Паскаль называетъ продерзостью выставлять въ богословіи какую-нибудь новизну, тогда какъ слѣдуетъ напротивъ всѣми силами постоянно ободрять себя на отысканіе чего-нибудь новаго въ природѣ. Поэтому нѐчего и жалѣть, что трудъ его остался неконченнымъ; завершеніе его было невозможно. Зато онъ оставилъ намъ отрывками лучшія свои мысли, дѣлая въ теченіе многихъ лѣтъ отмѣтки для задуманнаго имъ сочиненія. Это дневникъ внутренняго человѣка, полный свѣтлыхъ проблесковъ геніальнаго ума и глубокихъ взглядовъ въ сокровеннѣйшіе тайники сердца. Въ нихъ раскрывается намъ то, что̀ всегда и вездѣ будетъ полносильно, тогда какъ великія старанія Паскаля доказать дѣйствительность чудесъ странно поражаютъ насъ въ естествоиспытателѣ и обличаютъ ту совсѣмъ особую атмосферу, какою дышали въ Поръ-роялѣ. Во время утѣсненій этой обители церковнымъ и свѣтскимъ абсолютизмомъ, дамы-янсенистки выставили тамъ терновую иглу, будто бы происходящую отъ мученическаго вѣнца христова; и вотъ одна дѣвочка, двѣнадцатилѣтняя племянница Паскаля, одержимая глазною болью, которую считали неизлѣчимою, коснувшись до глаза этою иглой, вдругъ выздоровѣла. Врачъ, не видавшій впрочемъ ребенка нѣсколько уже мѣсяцевъ, подтвердилъ неожиданное исцѣленіе, а жаждущая чудесъ фантазія вѣрующихъ изукрасила все дѣло разнообразными прибавками, прославивъ его даже и въ стихахъ. Дрейдорфъ, который въ своей книгѣ о жизни и борьбахъ Паскаля вообще разлагаетъ и уясняетъ легенду, рано окружившую замѣчательное это лицо, показалъ здѣсь, какъ и въ свѣтлое историческое уже время изъ самыхъ простыхъ поводовъ можетъ сложиться и вырость сказаніе о чудесахъ,

при чемъ нѣтъ однакожь ни какой надобности допускать вымыселъ намѣренноложный. Вначалѣ свидѣтели событія вовсе не особенно ему и удивлялись, но спустя годъ праздновали его уже радостнымъ торжествомъ. Чудо принимается за доказательство нарочитаго благоволенія божія къ Поръ-роялю; Паскаль видитъ въ немъ явленную ему лично благодать, и не смущается доводами противника своего, патера Анна́ (Annat), который напечаталъ даже книжечку: „Отбой радости янсенистовъ“ (Rabat-joie des jansénistes). Патеръ обращается на этотъ разъ къ здравому человѣческому смыслу, называетъ терновую иглу ни чѣмъ не завѣренною святыней, и полагаетъ, что если чудо совершилось въ самомъ дѣлѣ, то оно должно настроить янсенистовъ къ смиренію и обратить еретиковъ на истинный путь. Паскаль не сообразилъ, что чудо это было само порожденьемъ вѣры, и старался съ этихъ поръ выводить наоборотъ вѣру изъ чудесъ и дѣлать ихъ доказательствами ея истины. Перейдемъ лучше къ изреченіямъ его собственнаго внутренняго опыта, которыя сопоставимъ группами въ извѣстномъ порядкѣ.

Мышленіе—сущность человѣка (то-есть коренная его особенность). Всѣ тѣла, твердь небесная, свѣтила, земля, царства земныя,—все это ниже малѣйшаго изъ умовъ, потомучто онъ познаетъ и это все, и сверхъ-того себя. А всѣ умы и всѣ ихъ произведенія стоятъ ниже малѣйшаго движенія любви. Человѣкъ паритъ между двумя безднами, безконечнымъ и ничто, самъ будучи ничто передъ безконечнымъ, и однакожь все передъ ничто. Онъ всегда занятъ прошлымъ или будущимъ, вмѣсто того чтобы жить въ настоящемъ; онъ гонится за счастіемъ и ищетъ его во внѣшнемъ мірѣ, въ мірскихъ дѣлахъ и забавахъ, потому-что чувствуетъ себя несчастливымъ, а между тѣмъ у него есть тайный побудъ, который говоритъ ему, что счастіе подлинно вѣдь только въ спокойствіи и въ немъ самомъ. Онъ ищетъ спокойствія, и оно становится ему несноснымъ своей скукой. Это потому, что счастіе собственно ни въ насъ самихъ, ни въ мірѣ, а въ одномъ только Богѣ. Человѣкъ дотого великъ, что величіе его видно даже и въ сознаніи имъ жалкаго своего положенія. Судья всему, слабый червь земли, владѣтель истины, полный притомъ неувѣренности, слава и отребіе вселенной!—На всю череду людей въ теченіе вѣковъ должно смотрѣть какъ на одного и того же человѣка, который всегда существуетъ и безпрерывно учится. Всѣмъ людямъ надлежало бы составлять совокупность мыслящихъ членовъ одного цѣлаго. Членъ, оторванный отъ своего тѣла, ведетъ только гибнущее или умирающее бытіе; быть членомъ значитъ получать жизнь и движеніе отъ духа цѣлаго; и благо и обязанность членовъ состоитъ въ томъ, чтобы согласно между собой проводить одну общую всѣмъ душу, и любить цѣлое, въ которомъ каждый любитъ самого себя.—Въ великой душѣ все велико. Чѣмъ больше духъ, тѣмъ больше и страсти; честолюбіе и любовь всего соотвѣтственнѣе природѣ человѣческой. Я не удивляюсь человѣку, обладающему одной какою-нибудь добродѣтелью вполнѣ, если онъ не обладаетъ притомъ въ такой же степени и противоположною. Таковъ былъ Эпаминондъ; онъ соединялъ величайшую храбрость съ величайшей кротостью. Иначе, быть добродѣтельнымъ значило бы не возвышаться, а падать. Величіе свое можно показать не тѣмъ, что стоишь на одномъ которомъ-нибудь концѣ или краѣ, а тѣмъ, что касаешься обоихъ и заполняешь между ними все. Чѣмъ больше у кого ума, тѣмъ больше находитъ онъ и людей оригинальныхъ.

Первое основаніе морали—хорошо мыслить, но отъ направленія воли зависитъ и самое познаніе. Воля, которой одна сторона вещей нравится больше другой, поведетъ и умъ къ исключительному ея разсмотрѣнію, а отъ другой, напротивъ, отвлечетъ. Поэтому лучше не опровергать человѣка въ томъ, что̀ онъ видитъ, а стараться открыть ему глаза и на другое.—Право безъ силы немощно, сила безъ права деспотична. Имъ слѣдовало бы поэтому быть вмѣстѣ, чтобы правда была сильна, и сила—права̀. Множественность, которой не льзя свесть къ единству,—безрядица; единство, не зависящее отъ множества, — тираннія. — Мы не можемъ познать цѣлаго, не схвативъ частей, и однакожь часть все-таки поймемъ только въ цѣломъ.—Шутить надъ философіей значитъ подлинно философствовать.

Вселенная учитъ человѣка и его величію и жалкой его долѣ. Не будь мрака, онъ не чувствовалъ бы своей гибели; не будь свѣта, онъ не уповалъ бы себѣ спасенія. Оттого природа вездѣ обличаетъ сокровенное или затерянное божество, какъ въ человѣкѣ, такъ и внѣ его. У природы есть совершенства для указанія, что она образъ божій, и недостатки — для указанія, что она только образъ, а не самъ Богъ. Не подвергайся человѣкъ никогда порчѣ, онъ наслаждался бы блаженствомъ и истиной, а будь онъ всегда испорченъ, онъ не имѣлъ бы понятія ни о томъ, ни о другомъ. Истинный Богъ наполняетъ душу и сердце, которыми онъ владѣетъ, вмѣстѣ и смиреніемъ и увѣренностью; онъ даетъ имъ чувствовать, что онъ единственное ихъ благо, и что радость и миръ найдутъ они только въ немъ. Религію внѣдряетъ онъ въ умъ доводами, а въ сердце — благодатью. Его можно отнять только у тѣхъ, кто его отвергаетъ; желать его значитъ уже обладать имъ. Истина безъ любви не Богъ. Священное писаніе есть наука сердца, любовь—предметъ ея и необходимое къ ней введеніе. Жизнь—постоянная жертва, которую завершаетъ смерть.

Хотѣть не иначе и ни чего другого, кромѣ Бога и міропорядка, одно казалось Паскалю жизненною задачею. Становится горько на́ сердцѣ, когда прочтешь, что такой высокій, благородный духъ истязалъ еще и безъ того больное свое тѣло, утверждая что болѣзнь—естественное состояніе христіанина; но къ грусти присоединяется невольное удивленіе, когда онъ говоритъ: „Благодаря болѣзни мы таковы, какими бы намъ слѣдовало быть во вся„кое время: человѣкъ ощущаетъ тогда боль, лишенъ всѣхъ чувственныхъ благъ „и радостей, свободенъ отъ страстей, терзающихъ его въ теченіе жизни, не „разжигается ни корыстью, ни честолюбіемъ, и постоянно ждетъ смерти. Не „такъ ли надлежало бы христіанамъ проводить жизнь? И не великое ли сча„стіе, когда необходимость ставитъ насъ въ такое положеніе, въ какомъ „намъ слѣдовало бы быть по обязанности, и когда намъ нечего больше дѣ„дать, какъ лишь смиренно и спокойно покоряться? Поэтому я ни чего бо„лѣе и не желаю, какъ просить Бога о дарованіи мнѣ этой милости“.

Корнель не былъ для поэзіи такимъ рѣшительно верховоднымъ образцомъ, какъ Декартъ и Паскаль для прозы. Стихотворнымъ производствомъ занимались тогда, какъ ремесломъ, посредственности, состоявшія на жалованьѣ у богачей и знатныхъ, все равно, шло ли дѣло о выточкѣ какихъ-нибудь галантерейныхъ стишковъ, или о томъ чтобъ смастерить новую французскую

Иліаду; не только Хлодовигъ и Людовикъ Святой, но и Орлеанская Дѣва, служили сюжетомъ для поэмъ, которымъ въ утомительно-скучномъ подражаніи навязывали форму римскаго эпоса. Вліяніе Италіи и Испаніи, привитое двору Маріею Mèдичи и Анною Австрійской, внесло съ собою изукрашенный, богатый òбразами языкъ, тотъ пресловутый маринизмъ, противъ котораго, какъ увидимъ, пришлось еще бороться и Мольеру. Политически-галантерейный романъ измѣнилъ только имена, но отнюдь не способъ изложенія прежнихъ рыцарскихъ ромàновъ; Готьè де-Костъ де-ла Кальпренèдъ бралъ событія и героевъ греческой и римской исторіи и изукрашалъ ихъ разными любовными приключеніями и фантастическими затѣями, а Маделèна де-Скюдерѝ зашла этимъ путемъ и въ восточныя даже земли, переплетая странные свои вымыслы сентиментальными сужденіями и нравственными изреченьями, и всегда стараясь какъ можно растянуть свой фразистый разсказъ. Грубоватый шутникъ Поль Скарронъ, выворотившій между прочимъ и Энеиду наизнанку, подражалъ комическимъ романамъ Испаніи. Потребовался другой Малербъ, Буалó, для того чтобы обезпечить торжество за новымъ вкусомъ.

Зато, по крайней мѣрѣ въ живописи Корнель нашелъ себѣ достойнаго сверстника въ Николаѣ Пуссенѣ (1594—1665). Какъ поэтъ перешелъ къ антику отъ Испанцевъ, такъ живописецъ—отъ Итальянцевъ, и выбралъ себѣ идеаломъ исполненный достоинства римскій паѳосъ. Онъ работалъ уже не на почвѣ наивнаго народнаго чувства, но съ самосознательнымъ образованіемъ хотѣлъ нравиться отчетливому суду знатоковъ. Еще въ Парижѣ основательно познакомился онъ съ оптикой и перспективой, а въ Римѣ прилежно изучилъ античные памятники. Пластическое ихъ величіе произвело на него озадачивающее впечатлѣніе, и на ряду съ обоями Рафаэля римскіе рельефы стали образцомъ для его историческихъ композицій. Онъ близко сошелся съ ваятелемъ Кенуа́ (Quesnoy); оба рисовали и лѣпили подъ руководствомъ одинъ другого, и оба подъ вліяніемъ ученаго Кассіано дель-Пуццо. Когда Пуссенъ взялся потомъ за композицію, онъ путемъ чтенія и размышленій овладѣвалъ напередъ своимъ сюжетомъ и тою идеей, какую слѣдовало въ немъ выразить; потомъ онъ набрасывалъ эскизъ, по эскизу вылѣплялъ фигуры въ маломъ размѣрѣ, но облó со всѣхъ сторонъ, и за тѣмъ уже приступалъ къ живописному исполненію. Изображеніе величаваго предмета, думалъ онъ, должно устранять изъ него все мелочнóе, чтобы не порушить декорума въ дѣйствіи. Композиція должна имѣть основнымъ своимъ мотивомъ мысль, но являться не изысканною, а стремиться черезъ соразмѣрность и порядокъ къ красотѣ. Такъ самъ Пуссенъ говоритъ объ этомъ въ своихъ письмахъ; въ соотвѣтствіе тому произведенія его и отличаются, конечно, холоднымъ расчетомъ, и если въ Тайной Вечери Христосъ съ учениками лежатъ у него на древнихъ триклиніяхъ, если въ Обрѣтеніи Моисея женщины одѣты какъ римскія статуи, то хотя классическія эти формы и кажутся намъ странными, мы тѣмъ не менѣе должны отдать полную справедливость превосходной выработкѣ фигуръ и величественной драпировкѣ одѣяній. Задушевность чувства и индивидуальнаго выраженія отступаютъ здѣсь на второй планъ передъ общимъ благородствомъ формы; колоритъ блѣденъ, мутенъ и безтоненъ. Всего лучше Пуссенъ тамъ, гдѣ въ героическихъ или идиллическихъ изобра-

женіяхъ беретъ онъ изъ древности и самый сюжетъ, да еще въ своихъ картинахъ къ тассову Освобожденному Іерусалиму. При этомъ онъ не только умѣлъ въ своихъ историческихъ композиціяхъ возвысить до содѣйственнаго имъ значенія пейзажный фонъ, но въ другихъ картинахъ ставилъ на первое мѣсто и самоё природу, придавая ей какую-нибудь миѳологическую сцену только въ оживляющій штаффажъ. Онъ даже и въ ландшафтѣ бьетъ на торжественное и серьёзное; купу деревъ на переднемъ планѣ, возвышенность съ античною архитектурой посереди, ограничивающія даль горы, — все это слаживаетъ онъ въ одно цѣлое, и сообразно своему таланту и манерѣ всегда болѣе налегаетъ на размашистость смѣлыхъ линій, нежели на прелесть колорита и на его ароматъ. Стиль его ландшафта прозвали героическимъ, и подлинно природу, какъ онъ на нее смотритъ, можно вообразить себѣ подходящей обстановкою только для простого богатырскаго поколѣнья. Зять его, Каспаръ Дюгѐ (Dughet), обыкновенно также слывущій Пуссеномъ, усвоилъ себѣ это направленіе; только архитектоническое спокойствіе въ ландшафтѣ замѣнилъ онъ болѣе подвижной жизнію; его зелень сочнѣе и свѣжѣй, по деревьямъ шелеститъ вѣтеръ, или же буря пригинаетъ вѣтви, крутитъ, разметываетъ листъ и гонитъ облака.

Какъ во французской литературѣ обокъ съ строго-школьными романами мы всегда находимъ и представителей прыткаго галльскаго духа, такъ точно въ живописи на ряду съ Пуссеномъ выступаетъ Жакъ Каллò (1594—1635). Не въ большихъ картинахъ, а въ мелкихъ гравюрахъ, проявляетъ онъ съ оригинальной свѣжестью необыкновенное свое мастерство; и сюжеты беретъ не изъ древности, а бойко и живо характеризуетъ событія современной исторіи и современнаго общественнаго быта. Онъ бѣжалъ изъ барской своей семьи, которой живопись казалась слишкомъ низкимъ занятіемъ, и съ ватагою Цыганъ и акробатовъ прикочевалъ изъ Нанси въ Италію, гдѣ, трудясь для великаго герцога Тосканскаго, увѣковѣчилъ въ своихъ картинахъ придворныя его торжества. Потомъ онъ воротился на родину. Идеальный элементъ былъ совершенно чуждъ ему; вмѣсто героическаго великолѣпія онъ изображалъ въ жанровомъ родѣ бѣдствія войны, солдатское житье-бытье въ лагерныхъ стоянкахъ, а намѣсто серьёзныхъ религіозныхъ сценъ—искушеніе святого Антонія съ самою удивительною и забавною чертовщиной, а не то такъ нищенскую жизнь или танцы и волокитства большого свѣта, — все это съ истиннымъ юморомъ, какъ настоящій предтеча Мольера, только болѣе фантастичный.

Два младшіе мастера, лё-Сюёръ (1617—1655) и Клодъ Желѐ (Gelée), прозванный по области рожденія Лорреномъ, то-есть Лотарингцемъ (1600—82), хотя и дожили до временъ Людовика XIV-го, но остались нетронутыми ихъ вліяніемъ; первый обязанъ своимъ образованіемъ преимущественно Рафаэлю, второй — итальянскому искусству и природѣ вообще. У лё-Сюёра меньше энергіи, но болѣе задушевности и теплоты чѣмъ у Пуссена; кроткое и ясное чувство изящества и наклонность къ идеальному снискали ему почетное имя французскаго Рафáэля. Его картины изъ житія св. Брунона отзываются поръ-рояльскимъ религіознымъ настроеніемъ; его можно бы назвать Расиномъ живописи.

Клодъ-Лорренъ также гораздо кротче, вдумчиво-живописнѣе Пуссена, и онъ подлинно завершаетъ идеальный ландшафтный стиль. Какимъ-то легкимъ вѣтеркомъ вѣетъ въ пріятныхъ лиственныхъ массахъ его великолѣпныхъ деревьевъ, въ нихъ трепетно сквозитъ золотистый свѣтъ и манитъ взоръ въ глубины туманно-ясной дали; „небо такъ торжественно, такъ всецѣло, какъ „будто бы оно хотѣло раскрыться передъ ними: это истинно день господень!" скажемъ мы вмѣстѣ съ Уландомъ, потому что мы видимъ настоящій праздникъ природы,—такъ все тутъ весело, полно утренней свѣжести или вечерняго покоя. Къ пластической красотѣ земной массы присоединяется классично-полностильная архитектура, а въ свѣтоупитанномъ, чуть-зыблющемся зеркалѣ водъ рѣки или моря глядится опять чистый сводъ небесъ. Въ то время какъ лёнотрово садовое искусство урѣзывало и втѣсняло природу въ узкія правила, Клодъ Лорренъ просвѣтлялъ ее своей кистью.

Вторая половина 17-го вѣка стоитъ во Франціи подъ созвѣздіемъ Людовика XIV-го. Во время его дѣтства французскіе вельможи попытались еще разъ поднять голову въ безпорядкахъ „фронды", которую одинъ изъ ея вождей, кардиналъ Рецъ, изобразилъ такъ живо и привлекательно въ своихъ Запискахъ. Прекрасный девизъ его гласитъ: Всѣ крупныя дѣла, пока они не пущены въ полный ходъ, кажутся невозможными для тѣхъ, кто на нихъ неспособенъ. Движеніе было вначалѣ борьбой парламента съ королемъ подобно тому какъ въ Англіи; но въ Англіи „кавалеры" (дворяне) стали около короля, а граждане около парламента, и демократическій духъ восторжествовалъ, благодаря людямъ изъ народа; во Франціи, напротивъ, предводительство возстаніемъ находилось въ рукахъ знати, хотѣвшей спасти свои феодальныя преимущества, удовлетворить своей суетности, отстоять за собой исключительное право садиться передъ королевой или приглашаться къ королевскому столу. Тутъ у гражданъ, разумѣется, не лежало сердце къ борьбѣ и ея рыцарственности, а смуты только возбудили въ краѣ потребность спокойствія и стало-быть благопріятствовали утвержденію самодержавной власти молодого короля. Когда въ 1661-мъ году Людовикъ принялъ въ свои руки бразды правленія, онъ былъ подлинно блестящею фигурой, величавъ и вмѣстѣ любезенъ, полонъ жажды дѣятельности и настойчивъ въ своихъ стремленіяхъ. Тюренна и Кондѐ, которые шли вначалѣ противъ трона, привлекъ онъ теперь къ себѣ и сдѣлалъ ихъ тѣми полководцами, которыхъ подвиги возвели Францію на степень повелительницы Европы и ослѣпили французскій народъ блескомъ военной славы дотого, что онъ позабылъ объ утраченной свободѣ. Внутри всѣми общественными дѣлами заправлялъ Кольбѐръ; онъ поднялъ торговлю и промышленность, учредилъ академіи искусствъ и наукъ. Самъ Людовикъ стоялъ въ средоточіи всего, онъ былъ носителемъ идеи національнаго государства, и въ этомъ качествѣ, приписывая себѣ одному все, онъ произнесъ не въ мѣру гордое и заносчивое слово: Государство, это—я! Придворный богословъ Боссюэтъ пришелся ему какъ нельзя больше кстати своимъ ученіемъ, что самъ Богъ помазываетъ царей въ избранныхъ своихъ намѣстниковъ, что въ лицѣ ихъ воспроизводится божіе величество; что поэтому слѣдуетъ безусловно и благоговѣйно повиноваться королю, который ни кому ни въ чемъ не обязанъ отчетомъ, а зато прямой долгъ короля оберегать религію, поддерживать ея священниковъ и оказывать

правосудіе подвластнымъ. Граждане (то-есть среднее сословіе) были рады утвердившемуся порядку; общины, точно такъ же какъ и провинціи, правда, болѣе и болѣе теряли всякую самостоятельность, но зато и своевольныя прихоти дворянства были стѣснены и смирены, а чиновники, черезъ которыхъ король правилъ государствомъ и творилъ судъ, брались предпочтительно изъ средняго сословія, которое въ лицѣ ихъ участвовало въ завѣдываніи общественными дѣлами съ тою только разницей, что они были не представители народа, а покорные слуги короля. Исполнительная власть сдѣлалась лучезарнымъ центромъ общества говоритъ Бёкль и показываетъ за тѣмъ, какъ духъ ни чѣмъ не сдерживаемаго опекательства захотѣлъ все подчинить правилу и всѣмъ руководить, какъ будто бы ни кто не знаетъ своихъ интересовъ и не способенъ порадѣть о себѣ самомъ. Пока Людовикъ былъ въ полной силѣ мужества, многое удавалось ему надиво; но вскорѣ безграничное чувство власти пригрѣлось и разъигралось подъ ослѣпительными лучами могущества. Дворъ хотѣли рѣшительно сдѣлать сердцемъ Франціи и соединить въ немъ все блистательное и великое, такъ чтобы можно было открыто ставить писателямъ въ обязанность близкое знакомство съ Парижемъ и тщательное изученіе двора; изъ обычнаго почета королевскому величеству натянутый этикетъ сдѣлалъ нѣчто вродѣ формальнаго культа, богослуженія; на пышныя постройки и празднества, на милости, разсыпаемыя владыкой, который, соря деньгами, думалъ оказывать этимъ богоугодныя благодѣянія, высасывался мозгъ изъ костей народа и тратился ни по чемъ. Монархія такъ и катилась подгору къ султанству; связавшись съ пустосвяткой, госпожею де-Ментенонъ, король самъ ударился въ святошество; онъ нарушилъ религіозный миръ (отмѣной Нантскаго эдикта) и изгналъ съ гюгенотами самыхъ образованныхъ, трудолюбивыхъ и промышленныхъ гражданъ всего края; страшное опустошеніе Палатината Французами нашло себѣ заслуженную кару въ исходѣ войны за испанское престолонаслѣдство,—войны, разстроившей могущество и благосостояніе Франціи. Если за одно поколѣніе передъ этимъ всѣ народныя силы какъ нарочно поднялись для славы трона и на военномъ поприщѣ, и въ мирномъ трудѣ торговли, промышленности, искусства и науки, то, напротивъ, при кончинѣ Людовика XIV-го народъ почувствовалъ что у него словно гора скатилась съ плечъ и что можно наконецъ вздохнуть свободнѣе.

Не Людовикомъ XIV-мъ создался, конечно, цвѣтъ литературы; но онъ съумѣлъ оцѣнить наличныя ея силы по достоинству, хотя зато и наложилъ на ихъ произведенія чисто дворскую печать. Въ литературѣ онъ видѣлъ общественное дѣло; она должна была служить обществу и вмѣстѣ придавать ему блескъ; поэтому всѣхъ особенно видныхъ писателей жаловалъ онъ пенсіями или почетными должностями, которыя доставляли имъ досугъ для занятій искусствомъ. Человѣчески прекрасна та черта, что онъ пригласилъ однажды къ своему столу комедіанта и комика Мольера, при чемъ каммергеры изъ дворянъ должны были прислуживать простому разночинцу. Но поэзія, для того чтобы стать принадлежностью гостиныхъ, была вынуждена подчиниться и условнымъ ихъ приличіямъ; естественность выраженія надо было иногда ослабить ради вылощенной правильности, иногда разукрасить наборомъ риторическихъ побрякушекъ. Тамъ, гдѣ дворъ былъ Парнасомъ, а король въ своемъ аллонжевомъ парикѣ и въ бѣлыхъ атласныхъ башмакахъ съ красными каблуками

разъигрывалъ роль бога музъ,—тамъ не ловко уже было воспроизводить ни свободное веледушіе, ни свободную грацію древнихъ Эллиновъ, а приходилось подражать пустой пышности и недостойной лести Византійцевъ. Un roi, une loi, une foi (одинъ король, одинъ законъ, одна вѣра) вошло тогда въ поговорку; это оединообразило души и умы, и когда вымерли люди прежняго времени, не оказалось ни какого путнаго подроста. Да и чему выйдти путному, если при Людовикѣ XIV-мъ можно было прямо запретить философію Декарта, и если паскалевы „Письма въ провинцію" палачъ по королевскому приказу предавалъ въ Парижѣ огню! Новый расцвѣтъ литературы былъ вызванъ только тѣми богатырями духа, которые подняли и рѣшительно повели противъ политическаго и религіознаго деспотизма борьбу въ теченіе 18-го столѣтія.

Своей истинно-дѣльной хронологическою сопостановкой важныхъ научныхъ работъ Франціи въ 17-мъ вѣкѣ Бёкль ясно показалъ, что всѣ онѣ были дѣломъ крупнаго, предшествовавшаго Людовику XIV-му поколѣнія, каковы математическія изслѣдованія Декарта, Паскаля, Мерсенна, открытіе пасочныхъ сосудовъ Пекѐ (Pequet), химическія разъисканія Рея. Они пріобрѣли славу французскому имени; молодой король понялъ это и сталъ раздавать ученымъ отличія и почетныя пенсіи, но они сдѣлались вслѣдствіе того вассалами короны, книги сочинялись только въ видахъ благоволенія двора, смѣлость и сила чувствъ и мысли ослабѣли, и подконецъ вѣка оказалась рѣшительная скудость въ оригинальныхъ, своеобразныхъ головахъ. Литература ищетъ всегда новаго, она живетъ движеніемъ, а правительство поддерживаетъ существующій порядокъ. Когда обѣ эти силы дѣйствуютъ самостоятельно и взаимно другъ на друга вліяютъ,—литература пріобрѣтаетъ оттого больше связи и степенности, а правительство больше свѣта и прогресса. Но овладѣй правительство литературою вполнѣ, первое какъ-разъ прійдетъ въ застой, а послѣдняя станетъ раболѣпною холопкой; подъ опекой свыше и живые даже умы скоро теряютъ свойственную имъ бойкость и упругость. Когда геній Ньютона придалъ совсѣмъ новый видъ естественнымъ наукамъ, во Франціи не нашлось уже смысла понять его открытія, или смѣлости ихъ признать. Со времени ихъ обнародованія прошло тридцать лѣтъ, а ни одинъ еще французскій астрономъ не принималъ законовъ тяготѣнія. Конечно строгъ, но вѣдь не менѣе и справедливъ слѣдующій за тѣмъ отзывъ Бёкля: „Никогда писателей не награждали съ такой расточительной щедростью какъ при Людовикѣ XIV-мъ, и никогда не доходили они до такого подлаго раболѣпства въ образѣ мыслей и чувствъ, никогда не оказывались такъ неспособны выполнять свое призваніе какъ глашатаи знанія и проповѣдники истины. Ради королевскаго благоволенія приносили они въ жертву духъ независимости, который писателю долженъ быть дороже жизни; они отступились отъ кровнаго наслѣдства генія, они продали за блюдо чечевицы право первородства."

Раси́нъ и Мольѐръ, это—два солнца, озарявшія французскую поэзію въ лучшую пору Людовика XIV-го. Критикомъ-законодателемъ былъ тогда Буало̀. Французы называютъ его своимъ Гораціемъ, при чемъ конечно не столько имѣютъ въ виду лирика, одописца, сколько автора са́тиръ и посланій. Буало

началъ съ безпощадно ѣдкихъ сатиръ на сантиментальныхъ пастушковъ, на колобродныхъ романистовъ, на нарядное пустозвонство стихомарателей. У него былъ даръ отличать настоящіе таланты, тогда какъ современное ему большинство сплошь и рядомъ равняло счастливую посредственность съ дѣйствительнымъ величіемъ, и даже превозносило иногда первую надъ послѣднимъ; онъ указалъ на чистое золото Виргилія сравнительно съ мишурой Гонгоры и Марини. Въ своей дидактической поэмѣ о стихотворствѣ онъ старался сочетать философскую основательность Аристотеля съ тонкими гораціевскими замѣтками, и далъ въ ней настоящее уложеніе не только для своихъ, но и для чужихъ. Сущность искусства заключается для него въ цѣлесообразномъ и здравомысленномъ содержаніи и въ ясной чистотѣ формы.

Любите здравый умъ,—въ немъ автору спасенье,
И блескъ и силу онъ даетъ произведенью;
Одна лишь истина прекрасна и мила.

И когда объ элегикѣ онъ говоритъ, что чувство любви слѣдуетъ ощущать ему первому, когда отъ комика онъ прежде всего требуетъ изученія природы и ставитъ Мольера выше всѣхъ современныхъ писателей, когда все несообразное и чудовищное онъ хочетъ замѣнить соразмѣрнымъ и правдоподобнымъ, то послѣ этого намъ приходится только пожалѣть, что онъ не признавалъ ни чего добраго въ народности, что средневѣковая французская литература осталась ему совершенно чужда, и что новѣйшую драму онъ втиснулъ въ узкія правила античной, вмѣсто того чтобы развить законъ искусства изъ нея самой. Сатиры Буалò были образцами сильнаго и пріятнаго вмѣстѣ изложенія, а въ своемъ „Налоѣ“ (Lutrin) онъ далъ небольшой забавный эпосъ въ пародистическомъ вкусѣ: жестокая перебранка между священникомъ и пономаремъ за то, слѣдуетъ ли передвинутый налой поставить опять на прежнее мѣсто, осмѣиваетъ здѣсь всякую напрасную заботу о мелочахъ, въ высокопарныхъ выраженіяхъ героическаго стиля. Изъ числа „Посланій“ многія обращены „къ великому королю“; перестань одерживать побѣды, а не то я перестану писать, начинаетъ онъ одно изъ нихъ забавно-торжественнымъ тономъ; но въ житейскомъ быту онъ сохранялъ свою независимость, и когда Людовикъ XIV предложилъ однажды на его судъ свои собственныя стихотворенія, онъ ловко отвѣчалъ: Вашему Величеству угодно было писать плохіе стихи, и, по обыкновенію, Вы вполнѣ достигли своей цѣли. Впослѣдствіи Буалò совершенно удалился отъ двора, гдѣ, какъ самъ онъ говоритъ, „хвалить ужь было нѐчего“. Для французской поэзіи знаменательна, конечно, та черта, что одаренный вкусомъ критикъ занялъ въ ней такое же вліятельное положеніе, какое могъ занять всилу творческой своей фантазіи оригинальный поэтъ. Здравомысленное, правильное, полносильное вездѣ и для всѣхъ превознесъ онъ надъ свободною своебытностью мысли и чувства; то, чему можно научить и научиться въ искусствѣ, казалось ему выше той безсознательной стихіи, съ которою не совладать. Серьёзной и способной дѣльностью своего характера и своихъ стремленій снискалъ онъ для писателя почетное положеніе въ обществѣ.

Обокъ съ тщательною размѣренностью романскаго поэта, можемъ мы и теперь опять поставить одного Галла, одареннаго удивительною охотой къ рòс-

казнямъ и беззаботно-веселою натурой; это именно Лафонтѐнъ, родомъ изъ Шампани, выросшій настоящимъ полевымъ цвѣткомъ между садовою и оранжерейною флорой Парижа, или, какъ онъ назвалъ себя самъ,—парнасскимъ мотылькомъ. Когда Людовикъ XIV увидѣлъ жанровыя картины Нидерландцевъ, онъ, не вытерпѣвъ, сказалъ: „Прочь отсюда эти обезьяньи рожи!" Такъ точно не понялъ онъ и поэта Лафонтена, котораго зато полюбили и обезпечили знатныя барыни. Сюжеты для своихъ басенъ беретъ онъ то у Эзопа, то изъ восточныхъ сборниковъ; но первобытное услажденіе видомъ животной жизни уступаетъ у него картинамъ человѣческаго общества; звѣри даютъ здѣсь только свои маски или имена, и въ короткихъ легкихъ стихахъ досужая, беззатѣйливая болтовня изливается съ такою наивною граціей, которая дается лишь парѣдкость. Въ „Разсказахъ" онъ обыкновенно примыкаетъ къ Итальянцамъ: Боккаччіо, Макіавелли, Аріоста называетъ онъ своими наставниками; и дѣйствительно, общаго у него съ ними—чувственный соблазнъ, но его полупрячущаяся похотливость и слишкомъ ужь вольныя двусмысленности часто обличаютъ атмосферу придворныхъ кружковъ. Нравоучительный оборотъ къ концу долженъ оправдать любострастность содержанья. Возникшая на этой основѣ легкомысленная поэзія услаждала общество, собиравшееся у Нинопы де-Ланкло, и вскорѣ сильно разрослась вмѣстѣ съ нравственною порчей высшихъ сословій. И въ гостиныхъ и въ литературѣ развилась страсть слагать въ разностопныя стихотворныя эпиграммы всякаго рода пикантныя выходки, галантерейности и насмѣшки. Болѣе невинную отрасль занимательной литературы, лелѣемую преимущественно перомъ дамъ, составляли волшебныя сказки, переводъ Тысячи и одной ночи и подражанія имъ.

Здѣсь можно еще, пожалуй, упомянуть о Жанъ-Батистѣ Руссо̀, хотя онъ далеко перехватилъ и въ слѣдующее столѣтіе. Холодная пышность большей части его одъ отвергается даже и однимъ изъ новѣйшихъ Французовъ, Сентъ-Бёвомъ, по мнѣнію котораго это былъ наименѣе лирическій человѣкъ своей наименѣе лирической эпохи. Въ „Псалмахъ" своихъ старался онъ поурядить и приукрасить религіозный пылъ еврейской поэзіи. Какъ мало шли они у него отъ души, видно по одновременнымъ съ ними его же похабнымъ бездѣлушкамъ. Въ нѣкоторыхъ изъ его одъ есть недурныя мысли и размашистое пареніе, но по большей части это ремесленная работа. Объ одѣ къ потомству Вольтеръ зло отозвался, что ей никогда не дойдти по адресу. Эта острота собственно и обезсмертила имя Руссо́-поэта.

Въ прозѣ особенно выдаются записки кардинала Реца и герцога де-Сенъ-Симона; удивительное зеркало исторіи того времени, стоятъ онѣ несравненно выше лѣтописной исторіографіи Мезерѐ или романтически-изукрашенной Сенъ-Реаля. Дюшенъ собралъ древнихъ бытописателей, Дю-Канжъ положилъ прочную основу ученому познанію Средневѣковья; но критическихъ изслѣдованій о томъ, какъ сложилось французское государство, не могъ потерпѣть деспотизмъ. Боссюэтъ, видѣвшій все государство во дворѣ Людовика XIV-го и все христіанство въ римскомъ папствѣ, сочинилъ для наставленія дофину обзоръ всемірной исторіи, въ которомъ по образцу ветхаго завѣта и Отцовъ Церкви излагается водительство божіе въ ходѣ человѣче-

скихъ событій. У него не было ни самостоятельныхъ философскихъ идей, ни глубокаго собственнаго чувства, у него не было даже смысла къ свободѣ совѣсти: онъ отстаивалъ отмѣну Нантскаго эдикта, не вымолвилъ ни слова противъ вопіющихъ наглостей, которыми хотѣли обратить протестантовъ, и преслѣдовалъ какъ ересь благородную мистику госпожи Гюйонъ (Guyon); но онъ всегда умѣлъ принарядиться достоинствомъ и обо всемъ говорить въ витіеватыхъ фразахъ съ паоосомъ церковнаго оратора. Таланту краснорѣчія во Франціи была вполнѣ заграждена государственная область; но по церковнымъ праздникамъ Людовикъ XIV требовалъ высокопарныхъ и возносящихъ душу проповѣдей; онъ отличалъ изъ среди духовныхъ лицъ тѣ, которыя умѣли уснастить свои мысли риторическимъ обиліемъ и возбуждалъ соревнованіе между ними, такъ что одни изъ нихъ болѣе обращались съ убѣжденіями къ разсудку, какъ напримѣръ Бурдалу́, другіе старались болѣе затронуть или воспламенить чувство, какъ напримѣръ Боссюэ́тъ и Флешьѐ. Послѣдніе два особенно отличились въ искусствѣ сочинять надгробныя рѣчи. Тутъ Боссюэтъ былъ истинно величественъ. Изъ средоточія тогдашней европейской жизни, по случаю смерти вдовы англійскаго короля Карла I-го (Генріэтты Французской) или по поводу кончины знаменитаго принца Кондѐ, онъ подробно говоритъ объ ихъ страданіяхъ и подвигахъ, поставляя ихъ личность въ общую связь съ исторіей, указывая въ ихъ судьбѣ водительство божіе и направляя взоры слушателей къ неземному. То благоговѣйное удивленіе, какое бо́льшая часть Французовъ и до сихъ поръ питаетъ къ Боссюэ́ту, до́лжно отнести на счетъ романскаго характера, который еще болѣе увлекается цицероновскимъ витійствомъ нежели германскій, тогда какъ на послѣдній сильнѣе дѣйствуютъ, напротивъ, Паскаль или Декартъ: въ нихъ онъ признаетъ свои собственныя черты и свойства, занесенныя во Францію Франками, какъ мы уже и прежде замѣчали, говоря о франкскомъ зодчествѣ, готикѣ.—Обокъ съ этими богословами дѣйствовалъ однакожь и пробужденный Монтенемъ скептическій духъ, особенно въ ла-Рашфуко́, который, въ виду внѣшней пышности и хвастливыхъ подвиговъ своего времени, раскрываетъ какъ нарочно внутреннія настроенія и побужденья, обличаетъ трусость, лицемѣріе, сластолюбіе, однимъ словомъ—эгоизмъ во всѣхъ его видахъ, указывая какъ онъ прячется подъ разными масками, но не обманываетъ этимъ ни кого изъ тѣхъ, кто разъ отыскалъ въ человѣкѣ жалкую, прогнивную основу. Книгу его „Размышленій" Вольтеръ назвалъ правдивою, а Руссо́ печальной; она одностороння въ томъ смыслѣ, что ни гдѣ не признаетъ готоваго на жертвы стремленія къ свѣту и правотѣ, которое такъ же вѣдь однако присуще человѣку. Арндъ задается очень мѣткимъ вопросомъ: какъ тотъ же самый ла-Рошфуко́, производившій свои опыты исключительно надъ большимъ свѣтомъ, посудилъ бы о великодушіи, съ какимъ въ ту пору Венсанъ де-Поль принялъ на себя оковы, съ тѣмъ чтобы освободить одного каторжника, и взялся за спасеніе отъ гибели несчастныхъ подкидышей въ Парижѣ? Гораздо безпристрастнѣе ла-Брюйеръ. Въ своихъ „Характерахъ" онъ не только вѣрно изображаетъ скрягу, тщеславца, завистника, но даетъ имъ на дѣлѣ раскрыть свою природу въ разныхъ положеніяхъ; своей живою наглядностью и тонкою ироніей въ прозѣ онъ достойный сверстникъ основателя характерной комедіи въ поэзіи. Онъ самъ говоритъ, что хочетъ сдѣлать разумными людей, изъ которыхъ

Паскаль дѣлаетъ только вѣрующихъ, а ла-Рошфуко̀ чистыхъ себялюбцевъ. Кто рожденъ христіаниномъ и Французомъ, продолжаетъ онъ, тотъ чувствуетъ себя ограниченнымъ въ са́тирѣ, такъ-какъ крупные предметы ему на́крѣпко запрещены; оттого и приходится обращать вниманіе на мелочи, которыя надо же возвысить хоть таланливою обработкой.

Окончу Фенелономъ, который стоитъ уже на переходѣ къ 18-му столѣтію (1651—1715). Сынъ дворянскаго рода, поступилъ онъ въ духовное званіе, которое быстро вело тогда къ возвышенію и почестямъ. Сначала онъ хотѣлъ идти миссіонеромъ евангелія въ древнюю Элладу, которой философія и поэзія вскормили и одушевляли его юность; онъ хотѣлъ на Парнасѣ водрузить крестъ; Мараоонъ и Саламинъ снова должны были сдѣлаться жилищемъ свободныхъ Грековъ. Когда это ему не удалось, онъ старался достичь въ собственномъ отечествѣ дѣятельнаго политическаго вліянія: по примѣру кардиналовъ Ришельё и Мазарина, онъ думалъ, если можно, овладѣть кормиломъ правленія. Однакожь созерцательная природа все-таки взяла у него верхъ надъ дѣятельною, и его нѣжной кротостью, его необыкновеннымъ даромъ интересной общительности съ другими высшее правительство воспользовалось сначала для преподаванія католицизма дочерямъ протестантскихъ семей, а потомъ для подкрѣпленія его проповѣдью насильственныхъ попытокъ короля къ обращенію гюгенотовъ. Онъ дѣлалъ это, щадя невозможности убѣжденія другихъ, такъ-какъ и самъ былъ сторонникомъ свободы совѣсти. Плодомъ этихъ его занятій была книга о воспитаніи дѣвицъ, которое ему хотѣлось направить не столько на догматы, обряды и другія внѣшности, сколько на образованіе души и сердца. Вдругъ получилъ онъ вполнѣ соотвѣтственное назначеніе: онъ долженъ былъ воспитать наслѣдника французскаго престола, и дѣлалъ это такъ, что Французы были въ полномъ правѣ ожидать себѣ въ его питомцѣ добраго и вмѣстѣ умнаго короля. Ранняя смерть не дала исполниться этой надеждѣ. Фенелонъ написалъ для принца два сочиненія „Наставленіе для королевской совѣсти" и „Телемаха". Государь, по его мысли, — блюститель равновѣсія въ государствѣ, оберегатель законовъ, а не то что собственникъ земли или людей; безграничную власть считаетъ онъ за нѣкоторый родъ помѣшательства, насильственное господство одного за оскорбленіе человѣческаго братства. Король долженъ быть отцомъ, а не бариномъ, не господиномъ. Не всѣ должны принадлежать одному, а напротивъ одинъ долженъ жить для всѣхъ, чтобы обезпечивать ихъ благоденствіе. Вслѣдствіе того Фенелонъ совѣтуетъ держаться мира и строгой бережливости, такъ-какъ Франція истощена войнами и чрезмѣрной пышностью двора; онъ даже отстаиваетъ права народа, говоря что ему опять слѣдуетъ предоставить самобытное участіе въ дѣлѣ государственномъ; выборные отъ дворянъ, духовенства и гражданъ должны образовать земскую думу, или такъ-называемые государственные чины. Онъ требовалъ вначалѣ вѣка того самаго, что̀ подконецъ его осуществилось силою обстоятельствъ и неудержнымъ стремленіемъ народа къ свободѣ.

Телемаха отнюдь не слѣдуетъ ровнять съ эпосомъ Гомера или Виргилія; это—дидактическій романъ, правда примыкающій къ Одиссеѣ и развивающій похожденія юнаго царевича далѣе, чтобы начертать поэтическую картину

древняго быта вообще; но подъ одеждой пріятной занимательности книга должна была служить зеркаломъ въ поученіе государямъ, должна была остерегать молодого принца отъ опасностей, которыми грозитъ развратъ, внушать ему житейское благоразуміе и государственную мудрость. Въ своихъ путешествіяхъ Телемахъ видитъ самыя разнообразныя политическія учрежденія, и передъ старымъ Идоменеемъ, котораго властолюбіе и страсть къ завоеваніямъ наконецъ поукротились, Минерва, въ видѣ Ментора, излагаетъ основы справедливой царской власти, озабоченной только народнымъ благоденствіемъ. Мы конечно обманемся, если станемъ искать здѣсь чистой и вѣрной картины дѣйствительнаго эллинства; изъ собственныхъ своихъ наблюденій и опытовъ Фенелонъ бралъ то умышленно, то неумышленно краски и фигуры для своей книги, которая назначалась собственно на пользу одного его воспитанника. Списки съ нея разошлись противъ воли Фенелона, и прерванное парижскою полиціей въ 1699-мъ году печатаніе ея закончено было уже въ Гагѣ. Это была пора, когда Франція безмолвно, но втайнѣ ропща, переносила господство старѣющаго Людовика XIV-го, а вся Европа пристально смотрѣла на Версаль: мудрено ли, что подъ древними именами фенелонова романа, узнавали то самого короля, то Лувуа́, то маркизу де-Монтеспанъ, то какую-нибудь герцогиню? Король запретилъ автору доступъ ко двору, а папа грозилъ ему въ то же время отлученіемъ.

У Фенелона было что-то женски-кроткое, уступчивое въ характерѣ, что̀ отозвалось и на его стилѣ; нѣтъ въ немъ сжатой ядрености, онъ какъ-то податливо-мягокъ, и досужая расплывчивость его изложенія охотно пускается въ побочныя второстепенныя подробности. Тихая душа автора повидимому рада бы была успокоиться тогда въ лонѣ Вѣчнаго, обратиться безъ всякихъ уже пожеланій съ одною чистою любовью къ Богу и овладѣть имъ этимъ именно путемъ. Такому же точно душевному порыву придала словесное выраженіе Марія де-ла-Мотъ-Гюйонъ, уча въ своемъ сочиненіи „Рѣки", какъ непосредственно уловлять чувствомъ божію всепроникающую благодать и потомъ вполнѣ услаждаться ею. Въ этой тѣсной связи съ Богомъ, помимо всякаго себялюбія, помимо всякаго упованія наградъ и притомъ безъ всякаго посредства со стороны священниковъ, Боссюэтъ увидѣлъ явную ересь, мечтательную безнравственность, и потребовалъ чтобъ госпожу Гюйонъ арестовали, а Фенелонъ всенародно отступился отъ своей пріятельницы. Но послѣдній написалъ книгу „Правила святыхъ угодниковъ", въ которой подтвердилъ изреченіями благороднѣйшихъ изъ лика святыхъ эту опороченную мысль о свободной благодати божіей и о безсамной любви къ Богу человѣка. Боссюэтъ, поддерживаемый королемъ, исходатайствовалъ въ Римѣ осужденіе этой книги. Высшее общество отхлынуло отъ Фенелона, а онъ, сосланный (!) въ свое епископство въ Камбрѐ, явился зато утѣшителемъ и помощникомъ простонародія, всѣхъ нуждающихся и несчастныхъ, не переставая въ то же время дѣйствовать и на общее благо отечества письмами къ вліятельнымъ особамъ.

Что касается Людовика XIV-го, то въ качествѣ самодержца онъ хотѣлъ быть Августомъ не для одной только поэзіи, но и для изобразительнаго искусства. Къ молодой порѣ его относится могучая колоннада по восточному фа-

су Луврскаго дворца,—работа Перро́ (Perrault), который, подобно Корнелю и Пуссену, вызывалъ древнеримскія формы на службу настоящему. Позднѣйшія постройки короля неоспоримо производятъ впечатлѣніе единства, властительской мощи, массивной величавости; но въ нихъ нѣтъ струи живительнаго генія и веселящей душу свободной красоты. Самъ Версаль—гигантское сооруженіе, болѣе удивляющее насъ обширностью размѣровъ, нежели удовлетворяющее своимъ расчлененіемъ и гармоническою выработкой. На протяженіи почти 2,000 футовъ возвышается передъ нами главный фасъ дворца, богатаго внутри высокими, обширными, великолѣпными, но все-таки пустыми и глухими хоромами. Постройкою завѣдывалъ Мансаръ. Ваятели и живописцы старались съ нимъ заодно придать ей возможно блестящую навидъ отдѣлку. Росписные потолки, которыхъ какъ бы снизу видимыя фигуры высятся въ голубое небо, преклоняли цѣлый Олимпъ къ стопамъ „великаго короля". Передъ дворцомъ лѐ-Нотръ продолжалъ ту же самую архитектуру и въ разбивкѣ сада. Дорожки расходятся прямолинейно по выровненной вездѣ почвѣ, деревья обчекрыжены въ видѣ кеглей или пирамидъ, изгороди и аллеи тянутся зеленою гладко-остриженною стѣною, фонтаны изливаютъ воду въ мраморные бассейны, статуи зеленой залы щеголяютъ плотской чувственностью въ мраморѣ, представляя Аполлона и Музъ, Амура и Венеру, Нимфъ и Са́тировъ, съ турнюрой танцовальной школы, съ чиннымъ менуэтнымъ приличіемъ. И здѣсь масса изваяній должна была наверстать отсутствіе законченности въ любой отдѣльной фигурѣ. Театральная постановка заступаетъ мѣсто тихаго самодовлѣющаго величія истинной пластики, а не то—является непомѣрный паѳосъ и крайнее напряженіе тѣлесныхъ мышцъ, какъ напримѣръ въ пюжетовомъ атлетѣ Милонѣ, котораго руки дотого впились въ стволъ дерева, что не могутъ защититься отъ нападающаго льва. Лѐ-Брёнъ написалъ битвы и торжественные выходы короля, который какъ вождь и побѣдитель, вездѣ торчитъ великаномъ среди множества крохотныхъ солдатъ. При быстрой работѣ, при тупости формъ и холодности красокъ, художникъ умѣетъ однакожь расположить все какъ слѣдуетъ, и войска́ въ сраженіи и придворныхъ на томъ или другомъ торжествѣ. Любой портретъ является также въ позитурѣ; горделивой его минѣ, чопорной осанкѣ отвѣчаетъ и пышно сооруженный изъ локоновъ парикъ и сверкающее блескомъ одѣяніе. Вообще можно сказать: король достигъ, чего желалъ, — изумить и озадачить, произвесть громадными средствами ослѣпительный эффектъ. Примѣръ его нашелъ во всей Европѣ восторженное подражаніе. По образцу Версаля, въ маломъ только объемѣ, строились дворцы и разводились сады на песчаныхъ пустошахъ, и все это начинялось цѣлымъ роемъ статуй и метрессъ.

Франція завела на придворныхъ праздникахъ балеты, которые сопровождались не только что инструментальной музыкой, но и пѣніемъ; въ одномъ изъ такихъ балетовъ, къ которому либретто написалъ Мольеръ, выступилъ на сцену самъ Людовикъ XIV. Вводные танцы остались элементомъ оперы съ тѣхъ поръ какъ кардиналъ Мазаринъ вызвалъ въ Парижъ итальянскую труппу. Въ первой данной ею оперѣ (Pazza finta, Притворная дурочка) всѣ акты заканчивались плясками ряженыхъ медвѣдей и обезьянъ, страусовъ и попугаевъ. Встрѣченное Итальянцами одобреніе побудило стихотворца Перрена (Perrin) войдти, для подражанія имъ, въ связь съ музыкантомъ Комберомъ; Мазаринъ,

мало заботившійся о французской литературѣ, далъ имъ на двѣнадцать лѣтъ исключительное право на музыкальныя представленія, и ихъ пастораль „Помона“ очаровала Парижанъ пышною постановкой и двусмысленными шутками посверхъ музыки и танцевъ. Вскорѣ потомъ Люлли́ придалъ всему этому народно-французскій отпечатокъ, конечно однакожь „дворскій“, какимъ отличалось и всякое вообще искусство при Людовикѣ XIV-мъ. Изъ придворныхъ поваренковъ Люлли́ вышелъ въ потѣшные и сталъ во главѣ труппы скрипачей, для которой самъ сочинялъ музыку; впослѣдствіи же онъ соединился съ поэтомъ Кино̀ (Quinault), писавшимъ для него оперные тексты и притомъ отличные, такъ такъ онъ былъ мастеръ расчленить какъ слѣдуетъ античный сюжетъ, развить изъ самаго содержанія и изъ страстей дѣйствующихъ лицъ сценическіе эффекты и сообщить живое лирическое движеніе языку. Такимъ образомъ поэтическая основа вышла здѣсь гораздо значительнѣе тогдашней итальянской, которая только и билась изъ-за того, чтобы дать пѣвцамъ случай къ бравурнымъ аріямъ; да и самое имя „лирической трагедіи“ или „музыкальной комедіи“ показываетъ, что у Французовъ преобладало декламаторское краснорѣчіе. Кино̀ и Люлли́ гораздо ближе Итальянцевъ подошли къ античной драмѣ, которую вѣдь именно и хотѣли сначала возстановить въ оперѣ. Музыкантъ въ житейскомъ своемъ быту игралъ впрочемъ роль человѣка, способнаго въ угоду знати рѣшительно на все; онъ унижался до паясничества, чтобы только какъ-нибудь выйдти въ люди. Когда онъ опасно заболѣлъ, и духовникъ потребовалъ отъ него, чтобы, взнакъ покаянія, онъ бросилъ новѣйшую свою оперу въ огонь, Люлли́ сжегъ только выписные голоса, а всю партитуру сберегъ въ своей конторкѣ; потомъ велѣлъ положить себя на пепелъ сожженнаго и пропѣлъ себѣ жалобнѣйшимъ голосомъ предсмертный гимнъ (1687). Въ произведеніяхъ его господствуетъ речитативъ, чередуясь съ хорами и танцами, мелодическая выработка одиночнаго пѣнія въ аріи отодвинута имъ на задній планъ передъ тщательною декламаціею текста, слѣдящей за всѣми изгибами рѣчи, съ тѣмъ чтобы передать ихъ повозможности выразительнѣй какъ въ ритмѣ, такъ въ повышеніи и пониженіи тоновъ, а равно и въ усиленномъ или ослабленномъ звукѣ инструментальной музыки; такимъ образомъ главное здѣсь—характерность выраженія: любая подробность получаетъ отличительную свою ноту, но зато приносится въ жертву художественное единство цѣлаго, формальная красота мелодическихъ тоноизводовъ. Люлли́ старался наверстать это блескомъ декорацій, шумихой сценической обстановки вообще, и полнымъ согласіемъ ея съ музыкой при исполненіи; онъ же первый къ танцорамъ на сценѣ присоединилъ танцорокъ. Для танцевъ и хоровъ искусно пускалъ онъ въ ходъ любимые народные напѣвы. Голоса слѣдуютъ у него одинъ за другимъ какъ въ разговорной драмѣ, совмѣстное пѣніе наступаетъ очень рѣдко, а въ хорахъ слышатся лишь простые аккорды, безъ разработки и безъ строщенія различныхъ мелодій въ одну. Не развивая само по себѣ, въ своеобразныхъ звукоизводахъ, извѣстнаго душевнаго настроенія, не воспроизводя его символически въ цѣломъ, пѣніе слѣдитъ за словомъ по пятамъ, для того чтобы въ тѣсной связи́ съ нимъ точно отразить всѣ мгновенныя повышенія и пониженія волнующейся души. Риторическій паѳосъ господствуетъ какъ въ драмѣ, такъ и въ этой французской придворной оперѣ. Пѣвцы и пѣвицы должны воздержаться здѣсь отъ всякаго слогорастяженія, отъ всѣхъ укра-

шающихъ колоратуръ; вмѣсто того чтобъ вольно отдаваться звукамъ, они обязаны приноравливать каждое движеніе, каждый тонъ къ выраженію любого произносимаго ими слова. Мы видимъ здѣсь опять, что и въ искусствѣ исторія движется впередъ только путемъ противоположныхъ и одностороннихъ ходовъ. Люллй сознаѣлъ первый необходимость тѣсной связи поэзіи съ музыкой въ оперѣ. Требуемую драмой обрисовку характеровъ началъ онъ по крайней мѣрѣ хоть съ частныхъ подробностей, и противопоставилъ ее итальянской манерѣ, обратившейся въ одну лишь чистую блазнь для внѣшнихъ чувствъ; подготовительная дѣятельность Люллй необходима была для того, чтобы Глукъ могъ потомъ музыкально обрисовывать цѣлые характеры и доводить выраженіе ихъ до истинной красоты.

Б. Французская художественная драма.

α. Трагедія; Корнель, Расинъ.

Сообразно общей тягѣ времени и духу вѣка, французская поэзія въ драмѣ же достигла высшей своей точки; но она при этомъ получила своебытный видъ, вполнѣ отвѣчающій особенностямъ французской литературы: художественная смышленость и правильность перевѣшиваютъ здѣсь натуру и фантазію, дворское преобладаетъ надъ народнымъ. Въ теченіе 16-го столѣтія держались еще религіозныя сценическія представленія; мало того,—стремленія реформаторовъ даже сдѣлали себѣ изъ нихъ оружіе, обработывая библейскіе сюжеты такъ, чтобы противорѣчіе Евангелія съ папствомъ и поповствомъ какъ можно рѣзче выступало наружу. „Братство Страстей Христовыхъ" сохраняло за собой средневѣковую привилегію на театральныя представленія, и только въ 1592-мъ году уступило ее обществу французской комедіи, благодаря чему такъ-называемый „Французскій театръ", théatre français, неразрывно примыкаетъ къ старѣйшей изъ всѣхъ постоянныхъ сценъ новой Европы. Но на ряду съ этимъ въ 16-мъ вѣкѣ развернулось здѣсь вліяніе испанскаго народнаго театра, и свойственную ему смѣсь серьёзнаго дѣла съ шуткою, завершеніе самыхъ потрясающихъ столкновеній веселымъ исходомъ, Французы прозвали трагикомедіей. Въ противоположность этому антикизирующее направленіе поэтовъ такъ-называемой Плеяды, и въ особенности драматургъ ея, Жоделль, настаивали на строгомъ подѣлѣ трагическаго элемента съ комическимъ и требовали, чтобы, по примѣру древнихъ, на сцену выводилось одно замкнутое въ себѣ дѣйствіе безъ перемѣны времени и мѣста. Но они стояли еще въ одиночку, и борзописецъ Ардй (Hardy), снабдившій общество французской комедіи осьмью стами піэсъ своей работы, упорно держался Испанцевъ, пользуясь ихъ необыкновенной изобрѣтательностью. Онъ былъ еще грубъ въ разговорѣ и не избѣгалъ непристойностей ни въ языкѣ, ни въ дѣйствіи. Для того чтобы стать образцовымъ мастеромъ французской національной драмы, ему недоставало генія Лопе или Шекспира. Сервантеса, Лопе, Рохаса и Морето водворяли во Франціи также Ротру и Поль Скарронъ; при этомъ они урѣзывали чрезмѣрное богатство фантазіи, замѣняли пестрое разнообразіе стиховъ однозвучнымъ александрійскимъ и вообще приноравли-

вали чужой бытъ къ французскому вкусу. Но тутъ вступились въ дѣло Ришельё и Академія, они стали на сторону классицистовъ и дали драмѣ неизмѣнныя ея правила; Корнель самъ помогъ установить ихъ въ качествѣ теоретика, не смотря на то что вначалѣ онъ двигался еще свободнѣе какъ практикъ. Относительно Аристотеля Лессингъ ясно доказалъ, что „нѣкоторыя „второстепенныя замѣтки, найденныя ими у него насчетъ благоприличнѣйшаго распорядка и устройства драмы, они приняли за существенное, а су„щественное, наоборотъ, ослабили разными толкованіями и ограниченьями“. Что дѣйствіе должно происходить на одномъ и томъ же мѣстѣ, этого философъ ни гдѣ не говорилъ, и въ Эвменидахъ Эсхила, въ софокловомъ Аяксѣ сцена положительно перемѣняется. На трилогіи, въ первоначальномъ ихъ значеніи, смѣло можно смотрѣть какъ на три большіе акта, раздѣльные и по пространству, и по времени. Во Франціи допустили однако возможность, чтобъ дѣйствіе происходило въ разныхъ покояхъ одного и того же дворца, въ разныхъ мѣстахъ одного и того же города, да не настаивали также и на томъ, чтобы оно непремѣнно совершилось въ тѣ два или три часа, пока длится представленіе, а дозволяли ему растянуться не только на цѣлыя сутки, но даже вмѣсто 24-хъ часовъ захватить, пожалуй, и 30. Вслѣдствіе такого стѣсненія, поэты давали происходить на одномъ и томъ же мѣстѣ вещамъ, требующимъ понастоящему различныхъ сценъ; заговоръ, напримѣръ, чуть не затѣвается въ передней того самаго императорскаго дворца, гдѣ заложены противъ него всѣ возможныя контрмины. А не то,—они сгромождали столько происшествій въ одинъ день, что сама академія замѣтила о корнелевомъ Сидѣ: изъ боязни нарушить правила художества поэтъ явно оскорбилъ законы природы. Такъ-какъ сцену не льзя было измѣнять, то приходилось предоставить пересказу много такихъ подробностей, которыя намъ хотѣлось бы видѣть собственными глазами и пережить самимъ. На сколько величавѣе вышло бы зрѣлище, защищай старикъ Горацій дѣло своего сына передъ собравшимся народомъ въ виду освобожденнаго имъ города, какъ у Ливія, тогда какъ напротивъ Корнель вводитъ царя въ жилище Гораціевъ, и отецъ, въ духѣ вѣрноподданнаго Людовика XIV-го, говоритъ: „Государь, что̀ ты разсудишь, то мнѣ и законъ; плохо защищаться передъ царскимъ лицезрѣніемъ; человѣкъ и безъ вины виноватъ, если окажется нечистъ на взглядъ своего государя!“ Мы слышимъ, что Поліевктъ, вмѣсто того чтобъ приносить жертву кумирамъ, смѣло разбиваетъ ихъ въ куски; но насколько сильнѣе потрясло бы насъ это, будь мы сами очевидцами торжественнаго дѣйствія, гдѣ только-что окрещенный христіанинъ отрекается совершить языческое приношеніе, а когда на этомъ настаиваютъ, выходитъ изъ себя и наконецъ, чтобы доказать ничтожество мнимыхъ боговъ, низвергаетъ ихъ всенародно! Какъ живо можно бы тогда было передать впечатлѣніе, произведенное этимъ на народъ! И какъ слабо передъ подобною сценой неизбѣжное техническое подспорье наперсниковъ, которые повѣдываютъ намъ или сами выслушиваютъ такого рода разсказы! Излагая въ страстяхъ и предначертаніяхъ дѣйствующихъ лицъ мотивы ихъ поступковъ, Французы направляютъ взоръ нашъ къ будущему, возбуждаютъ ожиданіе, полное надеждъ и боязни, и являются такимъ образомъ истинно-драматичными; но за тѣмъ передъ нами происходитъ уже не самое дѣло, а только высказывается опять-таки одно отраженіе его на

человѣческое чувство, съ тѣмъ чтобы отраженіе это перешло и на насъ. Лирическая, внутренняя сторона на столько же здѣсь преобладаетъ, насколько у Испанцевъ и Англичанъ часто перевѣшиваетъ эпическій преизбытокъ событій.

Между тѣмъ то, чего собственно хотѣли Французы,—требованіе вѣрное: это именно замкнутость дѣйствія, и они ея достигли. Такое сосредоточеніе принесло и ту еще пользу, что они избѣгали всякаго излишества, выдвигали впередъ главное дѣло вполнѣ ясно и опредѣленно, съ энергическою рѣшительностью ставили и ближайшую и отдаленную его цѣль, и шли къ ней такъ же неуклонно и рѣшительно. Вмѣсто того чтобъ потѣшать пестрымъ изобиліемъ характеровъ и событій, они научились удовлетворять здравый разсудокъ разсудительной мотивировкою, научились устранять все случайное и излагать причину и слѣдствіе въ ихъ логической связи. Такъ у нихъ въ самомъ дѣлѣ завязывается и развязывается узелъ, такъ Корнель выставляетъ даже требованіе, чтобы давался или по крайней мѣрѣ могъ быть данъ отчетъ о появленіи на сцену и удаленіи съ нея каждаго рѣшительно лица. Событія отзываются въ ощущеніяхъ характеровъ и выводятся изъ ихъ особенныхъ свойствъ и страстей; ясная опредѣленность мотивовъ естественно ведетъ и къ мѣткому столкновенію противоборствующихъ силъ, при чемъ вѣрно сознано и съ пользою употреблено въ дѣло то понятіе, что настоящій нервъ драматичности лежитъ во внутреннемъ конфликтѣ, то-есть въ душѣ героя, что именно его душевныя борьбы всего болѣе дѣйствуютъ и на зрителя.

И здѣсь, руководимые изученіемъ римскихъ писателей, Французы стремятся къ величію и достоинству стиля, и здѣсь риторство и рефлекція перевѣшиваютъ у нихъ простой естественный голосъ чувства. И здѣсь вредятъ дворская вѣжественность, тонъ высшаго общества, которое не только требуетъ въ устахъ богатырей или историческихъ героевъ древности своего собственнаго галантерейнаго обращенья, но любитъ и вездѣ приличіе, размѣренность, замысловатыя и пріятно отточенныя фразы. Вотъ, противъ чего возставалъ Лессингъ. Онъ хотѣлъ болѣе индивидуальной, естественной правды характеровъ и чувствъ; при фразистомъ, изысканномъ, напыщенномъ языкѣ нѣтъ, говорилъ онъ, мѣста сердечности. „Я давно уже былъ тѣхъ „мыслей, что не при дворѣ можетъ поэтъ изучить какъ слѣдуетъ природу. „Но если пышность и этикетъ дѣлаютъ людей машинами, то задача поэта „обращать эти машины снова опять въ людей. Какимъ бы изысканнымъ и „аффектированнымъ языкомъ ни говорили настоящія царицы, царицы поэта „должны говорить естественно“. Но тотъ же Лессингъ не хотѣлъ, чтобы мѣсто стѣснительныхъ внѣшнихъ правилъ заступила полная безрядица, и его „Эмилія Галотти“, его „Натанъ“ такъ же сосредоточиваютъ драматическое дѣйствіе и такъ же развиваютъ его въ сплошной преемственности времени, какъ мы научаемся этому у Французовъ. Подобно тому и Шиллеръ отвергалъ манерность ложнаго приличія, но всегда хвалилъ благородный порядокъ, гдѣ одно звено крѣпко захватываетъ другое, всегда хвалилъ изгнаніе неряшливой грубости. Онъ вполнѣ сознавалъ соотвѣтствіе внѣшней формы, стиха, съ внутреннимъ содержаніемъ и смысломъ: „Свойство александрійскаго стиха, распадаться на двѣ равныя половины, и свойство риѳмы, дѣ-

„лать изъ двухъ александрійскихъ стиховъ куплетъ, опредѣляютъ не только „что весь языкъ или словесное выраженіе, но и весь внутренній духъ этихъ „(французскихъ) піэсъ. Характеры, образъ мыслей и чувствъ, самые по-„ступки дѣйствующихъ лицъ все подчиняется черезъ это правилу противопо-„ложенія, и какъ скрипка музыканта направляетъ всѣ движенія танцующаго, „такъ и двубедренность александрійскаго стиха правитъ всѣми движеніями ду-„ши, всѣмъ ходомъ чувствъ и мыслей". Мнѣ хотѣлось бы присовокупить здѣсь только одинъ совѣтъ: — чтобы александрійскій стихъ, точно такъ же какъ и гексаметръ, читался не по тактамъ, чтобы изъ-за метра всегда ясно слышался ритмъ и темпъ замедленнаго или ускореннаго чувства, ощущалось выраженіе мысли, дѣлалось особенное удареніе на то, что̀ для нея значительно. Шиллеръ, отъявленный противникъ подражанія Французамъ, говоритъ:

Гдѣ передъ деспотомъ склонились всѣ колѣни,
Гдѣ суетность своей кичится пустотой,
Искусство тамъ—безъ высшихъ вдохновеній,
Да и не вызоветъ ихъ Людвигъ ни какой!
Всегда свободны и всегда готовы,
Они должны идти изъ собственной основы,
Во власти не нуждаяся земной.

Онъ же замѣчаетъ далѣе:

Раздвинулось пространство сцены,
На ней теперь тѣснится цѣлый свѣтъ;
Не любятъ словъ высоко-взбитой пѣны,
Всѣмъ вѣрный нравится съ натуры лишь портретъ;
Лжестрогаго нѣтъ больше нравовъ чина,
Герой въ дѣлахъ и въ чувствахъ человѣкъ;
Страсть говоритъ открыто, безъ запина,
И въ правдѣ красоту съумѣлъ найдти нашъ вѣкъ.

Но мы увидимъ, какъ самъ Шиллеръ, учась и у Шекспира и у Корнеля, сталъ съ своей драматическою манерой между этими двумя художниками; а кто разсмотритъ съ нѣкоторымъ чувствомъ стиля Ифигенію, Тасса, Побочную дочь, тому невольно прійдетъ въ голову, что Расинъ жилъ между Шекспиромъ и Гёте.

Въ этотъ классическій свой періодъ Французы брали сюжеты преимущественно изъ древности, изъ греческаго миѳосказанія или изъ римской исторіи; такого рода содержаніе было всего сподручнѣе для простой, подражавшей антику, формы; случайное, незначительное откинуто здѣсь уже самимъ преданіемъ, и за тѣмъ оставалось одно только существенное. Но точно такъ, какъ въ архитектурѣ Возрожденія, они и въ поэтической области употребляли въ дѣло антикъ только для изображенія своихъ же собственныхъ чувствъ и пожеланій. При этомъ имъ много пособляло сродство римскаго духа съ французскимъ и римскихъ императоровъ съ Людовикомъ XIV-мъ; вредила, конечно, только рыцарская галантерейность тамъ, гдѣ они не умѣли отъ нея отдѣлаться. Героевъ древности выводили они въ костюмахъ 17-го столѣтія, желая видѣть на сценѣ охудожествленный противень своей собственной жизни. Да полно и хорошо ли, когда въ театрѣ намъ приходится путемъ размышленій и учено-

сти съ трудомъ переноситься въ совсѣмъ чуждое міросозерцаніе? Откуда жь тогда взять непосредственно-захватывающаго душу эффекта, если на сцену выводятся не общечеловѣческіе мотивы чувствованія и воли, а другія? если театральные герои ощущаютъ иначе, дѣйствуютъ не по тѣмъ правиламъ, страдаютъ не всилу тѣхъ нравственныхъ нормъ, какія мы сами носимъ въ своемъ сердцѣ? Конечно, если для этого придется насиловать сюжеты отдаленной старины или ставить характерную ихъ сущность въ противорѣчіе съ новыми взглядами и пріемами обработки, тогда лучше прямо оставить ихъ всторонѣ и почерпать самое содержаніе изъ жизни настоящаго или близко сродственной ему эпохи.

Петръ Корнель (1606—1684) былъ смолоду юристъ, но любовь сдѣлала его поэтомъ; счастіе, выпавшее ему на долю у возлюбленной одного пріятеля, затрудненія, которыя отсюда произошли,—вотъ что подало ему поводъ написать комедію „Мелита", и если въ ней мало нашли дѣйствія, зато въ своемъ „Клитандрѣ" онъ нагромоздилъ событія, а въ другихъ комедіяхъ, какова напримѣръ „Вдова", показалъ, что стремится къ художественному воспроизведенію самóй жизни. Но все это были попытки, которыхъ не увѣнчалъ рѣшительный успѣхъ. Между-тѣмъ Ришельё ввелъ его въ кружокъ людей, трудившихся собща подъ руководствомъ кардинала и выполнявшихъ по его мыслямъ предначертанія своего покровителя. Когда же Корнель дозволилъ себѣ коечто въ нихъ измѣнить, онъ впалъ у Ришельё въ немилость, и благодаря этому попалъ на свой настоящій путь, на возвышенную трагедію. Здѣсь, примыкая съ одной стороны къ Римлянамъ, съ другой—къ Испанцамъ, онъ нашелъ тотъ именно стиль, который нація признала за выраженіе чисто-французскаго духа и которымъ восхищалась и восхищается до сихъ поръ. Борьба противоположныхъ чувствъ въ „Язонѣ и Медеѣ", приливы и отливы мести и любви въ ея душѣ,—все это предначертано уже у Эврипида и Сенеки; Корнель хватился за внутреннія эти столкновенія и увидалъ въ нихъ настоящій специфическій драматизмъ. Язонъ любитъ у него прекрасную Гречанку Креузу, сердце его отвернулось отъ дикой и буйной иноземки, которая тутъ обращается къ нему съ укорами: И ты можешь бросить меня послѣ всѣхъ моихъ благодѣяній? Ты смѣешь бросить меня послѣ всѣхъ (совершонныхъ изъ-за тебя) злодѣйствъ? Но съ нею онъ только бездомный бѣглецъ, а рука Креузы предлагаетъ ему новое отечество и обладаніе престоломъ. Свадебное платье, къ которому, какъ къ подарку Медеи, слѣдовало бы отнестись подозрительно, Креуза въ піэсѣ Корнеля испрашиваетъ сама, что̀ и наводитъ волшебницу на мысль отравить одежду. То, что послѣ этого Язонъ хочетъ заколоть злодѣйку-жену на могилѣ любимой имъ Креузы, находимъ мы естественнымъ; но что въ наказаніе ей онъ хочетъ тутъ же умертвить ея и своихъ дѣтей,—это уже до невѣроятности ужасно, и за тѣмъ представляется справедливой местью то, что Медея бросаетъ ему головы этихъ дѣтей и улетаетъ на своей колесницѣ влекомой драконами. Слабый монологъ Язона передъ тѣмъ что онъ закалывается наконецъ самъ, не даетъ трагическаго примиренія. Его нѣтъ, потомучто Медея избѣгла суда поэта, который не раскрылъ намъ бездны мукъ, терзающихъ злую ея совѣсть, какъ сдѣлалъ это Шекспиръ относительно леди Макбетъ. Вообще Корнель не столько умѣетъ трогать, какъ Эврипидъ, выраженіемъ потрясающихъ душевныхъ страданій, сколько подобно Сенекѣ

возбуждать изумленіе и ужасъ истинно чудовищными взрывами страстей. Онъ превосходитъ послѣдняго въ искусствѣ постепенно усиливать и развивать аффекты, и равняется съ нимъ въ риторскомъ могуществѣ нѣкоторыхъ особенно вѣскихъ словъ. Таково знаменитое Moi „я сама!" въ устахъ Медеи:

Нерина. Мужъ разлюбилъ тебя, ты для своихъ—чума,
Средь бѣдствій чтожь тебѣ осталось?
Медея. Я сама!
Да, я,—и этого вполнѣ уже довольно.

Но къ возвышенному паѳосу въ дикціи Корнеля примѣшивается иногда самое обыкновенное, комедіантски-пошлое; такъ напримѣръ Язонъ выражается о Медеѣ слѣдующимъ образомъ:

Другая вещь ее изъ брачной сѣни гонитъ:
Я за Креузой сталъ ухаживать теперь.
Амуръ, поднявъ меня, конечно не уронитъ
И къ счастью мнѣ опять отворитъ настежь дверь.

Подобные грѣхи отмѣтилъ еще и Вольтеръ въ самыхъ лучшихъ произведеніяхъ Корнеля; чистую соразмѣрность благородно-возвышенной рѣчи первый нашелъ и усвоилъ себѣ Расинъ.

Съ гораздо бòльшимъ совершенствомъ и успѣхомъ явился Корнель въ „Сидѣ". Сюжетъ былъ для него подготовленъ не только народными романсами Испанцевъ, но и драматургомъ Гильеномъ де-Кастро; у послѣдняго онъ взялъ даже не одинъ удачный мотивъ, не одно блестящее и мѣткое словечко; но онъ съумѣлъ гораздо лучше объединить и сосредочить цѣлое, выдвинуть важнѣйшее на первый планъ и какъ слѣдуетъ разработать, откинуть эпизодическія прикрасы и найдти средній путь между классической сжатостью и романтическимъ избыткомъ фантазіи,—путь, столько же подходящій ко времени, какъ и къ характеру французскаго народа. „Прекрасно какъ Сидъ" стало поэтому поговоркой во Франціи. Борьба между честью, семейнымъ долгомъ и любовью превосходно проведена въ Сидѣ и Хименѣ (Ximène); ихъ благородствомъ, ихъ величіемъ Корнель подымаетъ нашу собственную душу, и крупною конечно чертой является здѣсь то, что герой сталъ спасителемъ отечества и что огражденное имъ государство произнеслось въ его пользу устами короля. Мы не охотно разстались бы и съ Инфантиной, которая, въ противоположность двумъ любящимся сердцамъ, олицетворяетъ собой торжество сановной гордости надъ сердечнымъ влеченьемъ. Не можемъ мы также похулить и лирическихъ монологовъ; пусть называютъ ихъ бравурными аріями декламаціи, но они вѣдь настаютъ только при сильномъ подъемѣ душевнаго настроенья, когда чувство напираетъ къ горлу и требуетъ вылиться, а что это происходитъ мелодически-прекрасно, это уже дѣло искусства, и право его тутъ неотъемлемо. Корнель далекъ отъ той сердечной загрублости, чтобы допустить Химену отдать свою руку Сиду надъ неохладѣвшимъ еще трупомъ отца. Она съ самаго начала заявила, что смотритъ на него не какъ на убійцу, а какъ на побѣдителя въ неизбѣжномъ поединкѣ; но руку свою все-таки обѣщаетъ лишь тому, кто отмститъ за смерть павшей жертвы;

недоразумѣніе, что будто Сидъ палъ въ битвѣ отъ руки Санчо, вырываетъ у ней исповѣдь ея любви и просьбу къ государю, что пусть Санчо возьметъ все ея имѣніе, но оставитъ ее оплакивать свое горе въ одиночку. Сидъ завоевалъ ее своей новой побѣдою; не смотря на то, она хочетъ, чтобы истекъ годъ печали, чтобъ герой стяжалъ между тѣмъ свѣжіе лавры въ борьбѣ за вѣру и отечество; время залѣчитъ ея рану, и тогда уже Химена найдетъ достойнымъ себя послѣдовать сердечному влеченію и отдать ему свою руку.

Извѣстно, что г. де-Скюдери уподоблялъ „Сида" животнымъ, которыя изъ дали кажутся свѣтилами, а вблизи оказываются червями; онъ отвергалъ сюжетъ, называлъ самую обработку его плагіатомъ, и порицалъ многіе отдѣльные стихи. Ришельё потребовалъ отзыва отъ академіи; она указала на споръ, поднятый въ Италіи изъ-за освобожденнаго Іерусалима и принесшій всущности пользу какъ итальянской литературѣ, такъ и самому поэту, и старалась, при всей угодливости строгому кардиналу, добросовѣстно отмѣрить порицаніе и похвалу. Сколько бы ни погрѣшалъ самъ по себѣ сюжетъ, разсуждала она, сколько бы ни встрѣчалось тутъ неблаговидныхъ частностей, сколько бы ни выходилъ неизящнымъ иной стихъ,—искренность и сила страсти, могущество и тонкость многихъ мыслей и разлитая по всей піэсѣ прелесть граціи, оправдываютъ одобреніе публики, на ряду съ порицаніями знатоковъ. Корнеля побуждали доказать свою силу въ самостоятельныхъ оригинальныхъ произведеніяхъ и стремиться къ чистѣйшей по возможности гармоніи въ языкѣ. Но то, чего привелось ему страннымъ образомъ наслушаться о негодности избраннаго имъ, въ высшей степени драматическаго сюжета, къ сожалѣнію подѣйствовало на него такъ, что онъ сталъ болѣе и болѣе обращаться къ древности, вмѣсто того чтобы непосредственно воспроизводить на сценѣ исторію своего собственнаго народа, идеи и чувствованія своего собственнаго времени. Косвеннымъ образомъ дѣлалъ онъ, конечно, и это. Славная смерть за родину, торжество государственной идеи въ лицѣ единодержавія надъ крамолами междоусобныхъ войнъ, храбрость завоевательно устремленная за предѣлы края, верховная власть укрѣпляющаяся великодушнымъ прощеніемъ и благородной кротостью, — вотъ великія созерцанія, которыя Корнель почерпалъ изъ своей эпохи и выводилъ на сцену въ оболочкѣ римской исторіи. Боязнь и сожалѣніе, самый даже страхъ и ужасъ, старается онъ возвысить удивленіемъ къ могучему, истинно-великому. То, что Ришельё ухватился за театръ, что онъ въ своемъ собственномъ дворцѣ давалъ передъ избраннымъ обществомъ драматическія представленія, — это побудило поэтовъ подняться до кругозора верховодныхъ государственныхъ людей и писать во вкусѣ не толпы, а образованныхъ. Ни кому ни то, ни другое не удалось такъ хорошо какъ Корнелю. Какъ будто бы лестью отзываются его слова: что лучшимъ, чтó онъ дѣлаетъ, обязанъ онъ своимъ отношеніямъ къ кардиналу, идеямъ, какія тотъ ему внушаетъ, и мѣткости его сужденія. Но вѣдь всущности это вѣрно, хотя, положимъ, дѣйствіе Ришельё не было до такой степени непосредственно, и самобытность поэта играла тутъ болѣе значительную роль. Онъ выводилъ на сцену крупные интересы общества и вопросы вѣка, изображалъ въ событіяхъ и герояхъ Рима общечеловѣческія чувства и помыслы. Въ „Гораціяхъ" любовь къ отечеству и готовность биться за него нà смерть превозмогаетъ всякое другое чувство, даже связи дружбы

и семьи. Конфликтъ различныхъ этихъ настроеній проведенъ Корнелемъ съ расчитанною симметріей; лица приходятъ въ положенія, попеременно вызывающія которое-нибудь одно изъ этихъ противоборственныхъ чувствъ, антитезъ постоянно царитъ надъ характерами, ихъ житейскимъ бытомъ, ихъ аффектами и словами. Сабина, сестра Куріаціямъ, замужемъ въ Римѣ за однимъ изъ Горацiевъ; она трепещетъ за родной свой городъ, за своихъ братьевъ въ то самое время какъ желаетъ побѣды мужу. Камилла, сестра Гораціямъ, невѣста одного изъ Куріацiевъ; состоявшееся перемиріе возбуждаетъ въ обрученныхъ надежду, что теперь-то наконецъ они соединятся, какъ вдругъ кликъ къ оружію снова ихъ разлучаетъ, и сердце молодой дѣвушки разрывается между братьями и женихомъ. Когда съ каждой сопротивной стороны назначено по три воина, чтобы постоять за общее земское дѣло, тогда долгъ къ отечеству и ратная честь превозмогаютъ въ нихъ всѣ чувства родства и дружбы; душу Римлянъ особенно возвышаетъ тотъ необычайный случай, что имъ приходится не только положить жизнь за родной край, но еще и биться именно съ тѣми, за кого бы они сами охотно пролили кровь свою. Куріацій чувствуетъ себя человѣкомъ и содрогается передъ страшной честью переколоть братьевъ своей суженой. Они говорятъ ему: Альба избрала тебя, и мы тебя больше не знаемъ. А онъ отвѣчаетъ имъ: Да я-то знаю васъ, вотъ что меня убиваетъ. Горацій требуетъ отъ своей жены, чтобъ, вслучаѣ его смерти, она видѣла въ братѣ не убійцу супруга, а мужа чести, исполнившаго свой священный долгъ; онъ требуетъ отъ сестры, чтобы она не ставила въ вину брату-побѣдителю смерть своего милаго. Куріацій говоритъ Камиллѣ: ни кому иному не достанется честь спасти свой родной городъ или за него умереть, если только вызоветъ меня шуринъ. Буду жить безъ упрека, или сгибну безъ стыда. Старикъ Горацій заканчиваетъ эту сцену такъ:

Любовью вы сердецъ напрасно не томите.
Васъ обнадеживать нѣтъ словъ во мнѣ, ни силъ.
Я самъ чуть не въ слезахъ. Идите же, свершите
Свой долгъ,—и будь за тѣмъ, что вышній рокъ судилъ!

Вольтеръ говоритъ, что тщетно искалъ онъ и у древнихъ и у новыхъ писателей подобнаго драматическаго положенія, гдѣ такъ тѣсно смѣшивались бы скорбь и величіе души. Третій актъ открывается боязнымъ ожиданіемъ Сабины. Приходитъ вѣсть, что двое Горацiевъ уже пали, а третій, супругъ ея, бѣжитъ передъ ея братьями. Въ тихой радости уповаетъ она еще на спасеніе всѣхъ четверыхъ. Скорбь о смерти двухъ братьевъ и о покореніи Рима Альбѣ смѣшана у Камиллы съ радостью за побѣду милаго. Двумъ сыновьямъ, говоритъ старикъ Горацій, я завидую: они пали со славою и видѣли Римъ свободнымъ по самую свою смерть; но какъ же мнѣ не плакаться на судьбу за третьяго, —бѣглеца съ поля битвы. Да что жь было ему дѣлать одному противъ трехъ? спрашиваютъ Горація;—умереть! отвѣчаетъ отецъ однимъ словомъ, столько же высокимъ по чувству, какъ и бойкимъ въ своей сжатости. Съ четвертымъ актомъ настаетъ новая опять смѣна ощущеній: одинъ изъ Горацiевъ, благодаря притворному бѣгству, одолѣлъ всѣхъ трехъ противниковъ. Горацій-отецъ въ восторгѣ отъ побѣды Рима, отъ той чести, какую торжество сына,

бросаетъ на весь его родъ, но Камилла оплакиваетъ возлюбленнаго, чье оружіе братъ принесъ за́литое кровью; лучше бы молнія сгубила Римъ пожирающимъ пламенемъ! говоритъ она, и братъ убиваетъ ее за то на мѣстѣ. Кто клянетъ отечество, тотъ отрекся и отъ семьи. Убей же и жену, и она вѣдь плачетъ по братьяхъ и по униженіи своей родины, взываетъ къ нему Сабина. А онъ возражаетъ ей: Я люблю тебя въ твоей скорби, но не требуй чтобъ я низошелъ до твоихъ чувствъ, возвысься до моихъ! Въ пятомъ актѣ молодой Горацій предлагаетъ отцу собственную кровь за кровь сестры. Ты въ одинъ и тотъ же день заслужилъ и тріумфъ и смерть, говоритъ старецъ, и вмѣстѣ съ Сабиною идутъ они къ царю защищать сына и супруга. Живи на службу государству! окончательно рѣшаетъ царь.

Въ „Циннѣ" Корнель изображаетъ республиканскій образъ мыслей и личное чувство мести противъ монархіи, которая хотя и насильственно водворила новый порядокъ, но теперь поддерживаетъ его на пользу государства, и готовое всѣмъ прощать великодушіе императора Августа преодолѣваетъ возмущенныя противъ него страсти. Тутъ въ центрѣ дѣйствія поставлена Эмилія. Цинна любитъ ее, но она только тогда согласна отдать ему руку, когда онъ отомститъ Августу за проскрипцію (объявленіе внѣ закона) ея отца и умертвивъ императора возстановитъ республику. Состоялся заговоръ; но вотъ Августъ призываетъ обоихъ главъ его, Цинну и Ма́ксима, на совѣщаніе, слѣдуетъ ли ему снова ввести республиканскіе порядки, или же управлять единолично; онъ обѣщаетъ имъ при этомъ значительныя мѣста въ государствѣ и хочетъ соединить Эмилію съ Цинной. Политическія соображенія, оцѣнка тогдашнихъ міровыхъ условій и различныхъ формъ государственнаго строя на сценѣ съ такимъ достоинствомъ и съ такой ясностью,—все это было тогда чѣмъ-то новымъ и истинно-великимъ. Свободолюбіе Цинны сталкивается съ данною имъ клятвой добыть руку Эмиліи смертью похитителя верховной власти; онъ совѣтуетъ Августу удержать за собой господство. Ма́ксимъ прозрѣваетъ тайныя его побужденія, и такъ-какъ онъ самъ любитъ Эмилію, то выдаетъ подъ рукою заговоръ, и хочетъ бѣжать съ нею вмѣстѣ. Она отвергаетъ его: Ты смѣлъ любить меня, а умереть не смѣешь! Помыслами мести закалила она душу противъ благодѣяній, оказанныхъ ей Августомъ; теперь она спѣшитъ во дворецъ съ повинною. Императоръ призвалъ къ себѣ Цинну и излагаетъ передъ нимъ все, что оба они противъ него дѣлали; пусть Цинна самъ произнесетъ судъ. Является Эмилія, признается, что она требовала императорской крови въ отместку за отцовскую, что она обольстила Цинну. Этотъ отпирается отъ ея показаній; послѣ великодушнаго спора мирятся они на томъ, что имъ должно подѣлиться и славою и смертью. Но Августъ прощаетъ знаменитымъ словомъ: „Сойдемся, Цинна, *я* прошу тебя о томъ!" Великодушною кротостью располагаетъ онъ всѣ сердца къ новому порядку, обезпечивающему миръ и благосостояніе государства послѣ нескончаемыхъ усобицъ. Это было какъ не льзя болѣе кстати во Франціи и могло служить образцомъ для молодого Людовика XIV-го, который такъ же привязалъ къ своему трону вождей Фронды.

Въ „Поліевктѣ" предстаетъ намъ трагедія мученика. Поэтъ высказываетъ здѣсь всеобщую истину христіанскихъ идей, сродную всѣмъ рѣшительно ис-

повѣданіямъ, въ-противоположность язычеству, и изслѣдуетъ ходячій тогда вопросъ о благодати и свободѣ. Но ему мало того, что Поліевктъ своей исповѣдью христіанства и дѣятельностью въ его пользу выступаетъ изъ языческой семьи своей, что тестю желалось бы спасти его, а между-тѣмъ приходится карать; для бо́льшаго противоборства и для болѣе рѣзкой игры аффектовъ, онъ придумываетъ еще что жена Поліевкта была обрученною невѣстой одного Римлянина, который, по слухамъ, погибъ въ пароянской войнѣ, а теперь явился вдругъ окруженный великимъ почетомъ, какъ спаситель императора, съ тѣмъ чтобы повидаться съ своей возлюбленной. Сцены между ними полны трогательнаго благородства; готовое теперь улыбаться ей земное счастіе, она мѣняетъ, по смерти казненнаго супруга, на чистосердечную исповѣдь христіанства. Недраматично при этомъ только внезапное обращеніе ея самой и ея отца чудесной силою небесной благодати, тогда какъ ближайшимъ мотивомъ къ перемѣнѣ душевнаго ея настроенія могла бы вѣдь быть готовность Поліевкта пожертвовать жизнію изъ-за вѣрности своимъ глубокимъ убѣжденьямъ. Драма достойно оканчивается торжественнымъ заявленіемъ, что отнынѣ прекратится гоненіе за вѣру, и что каждый воленъ служить своему Богу на свой ладъ.

Трагедіи Сидъ, а потомъ Гораціи, Цинна и Поліевктъ, слѣдовавшія непосредственно и быстро одна за другою, слывутъ лучшими изъ созданій Корнеля. Въ „Помпеѣ" также много прекраснаго. Обзоръ міровыхъ обстоятельствъ того времени при высадкѣ разбитаго полководца въ Египетъ, умерщвленіе его изъ мелкихъ расчетовъ своекорыстной политики, великодушный судъ Цезаря надъ этимъ поступкомъ, римскій героизмъ жены Помпея, которая, ненавидя побѣдителя и продолжая борьбу съ нимъ, при всей жаждѣ мести, тѣмъ не менѣе спасаетъ его отъ вѣроломнаго посягательства убійцъ,—все это развернуто и проведено ясно; съ небольшимъ только ущербомъ отъ галантерейностей, которыми любовь Цезаря и Клеопатры нарушаютъ стиль цѣлаго. Женщины Корнеля вообще далеки отъ немногословной искренности, отъ нѣжной душевной красоты какой-нибудь Корделіи или Десдемоны, отъ наивной граціи Гретхенъ или отъ высокой гармоничности Ифигеніи; мужественный паоосъ чести, славы, властолюбія примѣшивается у нихъ къ личнымъ страстямъ ненависти и любви; Ранке вспоминаетъ при этомъ случаѣ о томъ, какъ въ этомъ именно духѣ Француженки нерѣдко вступались въ политику. Эмилію называли достойною обожанія, но въ то же время и фуріей. Что успѣхъ оправдываетъ преступленіе,—это было правиломъ Арсинои, и если горделивое чувство царицы, любить только славнѣйшаго изъ людей, идетъ въ „Виріатѣ" объ руку съ общенароднымъ дѣломъ, то въ „Родогунѣ" страсть къ господству, видящая въ немъ цѣль жизни человѣческой, доходитъ до такихъ ужасовъ, которые достойны виновницы Варооломеевской ночи или чудовищной меровингской героини (Брунгильды).

Въ своихъ позднѣйшихъ піэсахъ Корнель такъ же быстро нисходилъ, какъ восходилъ въ первыхъ, а дочего могъ онъ упасть, доказываетъ его Эдипъ въ-сравненіи съ софокловскимъ. Удивительное мастерство, съ какимъ греческій трагикъ приводитъ своего героя разъ-за-разъ къ сознанію того, что̀ онъ пережилъ и натворилъ безсознательно и мимовольно, это мастерство искажено

ослаблено здѣсь любовной связью Тезея съ Диркè, младшею сестрой Эдипа, который хочетъ выдать ее за Гелона, а дочь свою Антигону за Тезея. Диркé рѣшается пожертвовать собою для народа, пораженнаго моровою язвой, но Тезей не хочетъ этого допустить. Тогда ему приходитъ въ голову мысль, не онъ ли ужь покинутое дитя Лаія, и разныя еще другія странности, которыя прямо становятся смѣшны. Это произошло отъ того, что въ романской трагедіи положеніе все-таки еще преобладаетъ надъ обрисовкой характеровъ, которую Шекспиръ поставилъ въ германской главнымъ средоточіемъ и сдѣлалъ осью цѣлой піэсы. Въ то время какъ Испанцы изъ-за поэзіи положенія любили романныя или романсовыя черты, любили играть на струнѣ чудныхъ приключеній, Корнель, правда, нашелъ драматизмъ во внутреннемъ конфликтѣ, въ борьбѣ и страданіяхъ души; но онъ больше разсуждалъ объ этомъ въ блестящихъ риторическихъ фразахъ, нежели непосредственно онагляживалъ въ самомъ дѣйствіи, и потому нарочно придумывалъ такія обстоятельства и отношенія, которыя вызывали бы у его лицъ совершенно противоположныя чувства. Изъ этого пріема онъ выкроилъ себѣ извѣстный шаблонъ, и тамъ, гдѣ быстросмѣнная череда противоборствующихъ аффектовъ не вытекала ни изъ характеровъ, ни изъ исторіи, гдѣ поэтому надлежало бы мотивировать происшествія и судьбы личными уже особенностями, онъ вставлялъ тутъ свои обычныя плетеницы вводныхъ затрудненій, и этимъ перепутывалъ все дѣло, ослаблялъ настоящую его суть. Въ лучшихъ его произведеніяхъ внутренніе конфликты давались самимъ сюжетомъ, онъ только усиливалъ ихъ въ степени; тамъ же, гдѣ онъ всѣми неправдами вставлялъ придуманные конфликты со стороны, они становились однозвучны и даже прискучивали своимъ частымъ повтореньемъ, а иногда просто портили дѣло, производя отталкивающее впечатлѣніе. Самъ Корнель считалъ „Родогуну" за лучшую изъ всѣхъ своихъ піэсъ, вѣроятно потому, что въ ней всего яснѣе могла выказаться его манера; но, благодаря именно этому, она сама себя подорвала преувеличеніемъ, и Лессингъ произнесъ ей справедливый приговоръ.

Мужъ Клеопатры сирійской, Димитрій, попалъ въ плѣнъ къ Парѳянамъ и женился тамъ на Родогунѣ. Братъ освобождаетъ его отъ Парѳянъ; онъ возвращается на родину, и Клеопатра умерщвляетъ его изъ ревности, да убиваетъ и одного изъ общихъ сыновей ихъ, которыхъ месть страшитъ ее въ будущемъ; другого сына хочетъ она отравить, но онъ принуждаетъ ее самоё испить тотъ ядъ, который она ему подноситъ. Такова исторія. Чего недостаетъ здѣсь для трагическаго сюжета? спрашиваетъ Лессингъ. „Для генія—ни чего, „для писаки—всего. Тутъ нѣтъ любви, нѣтъ интриги, нѣтъ взаимнаго опо„знанія сначала неузнавшихъ другъ друга лицъ, нѣтъ ни какой неожиданной „чудесной случайности; все идетъ естественнымъ своимъ порядкомъ. Есте„ственный этотъ ходъ какъ не льзя больше сруки генію; но именно онъ и пу„гаетъ писаку. Генія могутъ занимать только такія событія, которыя основаны „одно въ другомъ, связаны неразрывною цѣпью причинъ и слѣдствій. Возводить „послѣднія къ первымъ, соразмѣрять относительную ихъ вѣскость, вездѣ ис„ключать гадательное, случайное, изображать все совершающееся такъ, какъ „оно иначе и не могло бы совершиться: вотъ дѣло генія, когда онъ работа„етъ на поприщѣ исторіи, съ тѣмъ чтобы безполезные клады памяти пре„творить въ духовную, умственную пищу. Напротивъ, остроуміе, бьющее не на

„то, что̀ крѣпко основано одно въ другомъ, а на то, что́ только лишь сходно „или несходно между собою, когда пустится очертя голову на такое дѣло, „которое слѣдовало бы предоставить исключительно генію, какъ-разъ оста- „новится на событіяхъ, у которыхъ общаго единственно то, что они происхо- „дятъ въ одно время. Ихъ-то связать между собою, дотого переплести и пере- „путать ихъ нити, что мы поминутно теряемъ одну серель другихъ, и попа- „даемъ изъ одной странности въ другую бо́льшую еще странность: на это „остроуміе—мастеръ, и только на это. Изъ перекрестной плетеницы такихъ „совершенно разноцвѣтныхъ нитей выходитъ родъ ткани, которая въ искусствѣ „то же самое, что въ ткачествѣ зовется двуличневымъ, changeant,—матерія, „про которую не льзя навѣрно сказать, синяя она или красная, зеленая или „желтая, которая, пожалуй, и то и другое, съ одной стороны кажется такъ, „съ другой иначе,—модная игрушка, мишурный ребяческій нарядъ.“

У Корнеля Клеопатра велитъ умертвить мужа не изъ чувства оскорбленной любви, а изъ зависти къ нему, какъ правителю, изъ горделивой жажды господства; изъ-за того же преслѣдуетъ она и Родогуну, которая является у него еще не женой, а только невѣстой Димитрія, и въ нее влюбляются оба сына. Сыновья эти, видите, близнецы, и мать тщательно скрываетъ, которому изъ нихъ, какъ старшему, быть наслѣдникомъ. Она того и объявитъ старшимъ, который умертвитъ соперницу ея, Родогуну, а Родогуна обѣщаетъ теперь выйдти за́ мужъ за того, который убьетъ мать! Царевичи стоятъ печально между двухъ Мегеръ, только вздыхая и млѣя съ дѣвической робостью, съ самоотверженною дружбой, вмѣсто того чтобъ дѣйствовать, вмѣсто того чтобъ схватить обѣихъ безчеловѣчныхъ женщинъ и посадить ихъ подъ крѣпкій надзоръ. Между-тѣмъ Родогуна открыла одному изъ царевичей любовь свою, а другого мать убиваетъ изъ-дали стрѣлою, въ то время какъ оставшійся въ живыхъ идетъ вступить въ бракъ съ Родогуной. Умирающій высказалъ одно загадочное словцо, отъ котораго у Родогуны возникаетъ подозрѣніе, когда Клеопатра подноситъ ей брачный кубокъ, и послѣдняя, доведенная наконецъ до крайности, рѣшается наконецъ сама хлебнуть отравы, лишь бы молодые выпили потомъ остальной ядъ; но она слишкомъ скоро испытываетъ на себѣ его гибельное дѣйствіе, и юная чета этимъ спасена. Заключительная сцена эффектна до чрезвычайности, но все же она не стоитъ всѣхъ тѣхъ чудовищностей, которыми приходится ее купить.

Шлегель почти исключительно указывалъ на промахи Корнеля, но пришло же время снова отдать справедливость и его преимуществамъ. Соотечественникъ поэта, Викторинъ Фабръ, мѣтко въ своемъ родѣ обозначилъ свѣтлую и темную его стороны: „Обмѣнъ живыхъ и смѣлыхъ рѣчей, сжатые, огнен- „ные, молніеносбыстрые разговоры, риторскія обсужденія, вмѣстѣ естественныя „и сильныя, величавыя и патетическія, пареніе мысли, пылъ чувства, энергію „развитія, истинно-страстные мотивы въ связи съ умозаключеніями отважной „діалектики, съ изливами могучей и глубоко-взволнованной души, съ черта- „ми дивной возвышенности, — все это найдете вы въ корнелевыхъ драмахъ „вмѣстѣ и нераздѣльно; но найдете также часто неудачную аффектацію діа- „лектики, пустыя фразы вмѣсто чувствъ, неестественныя разсужденія, при- „ходящія къ мелочнымъ, чисто-школьнымъ тонкостямъ, комическія наивно-

„сти среди благородныхъ звуковъ серьёзнаго трагизма, напыщенную декла-„мацію, какое-то чудовищное величіе, изысканную щепетильность и блестки „ложныхъ остротъ.“ Къ этому можно присовокупить, что въ выкроенныхъ по шаблону піэсахъ явно преобладаетъ тѣневая сторона, точно такъ же какъ въ вышеприведенныхъ образцовыхъ рѣшительно беретъ верхъ свѣтлая.

Корнель установилъ тонъ и форму французской трагедіи. Изъ современниковъ, писавшихъ его манерой, всѣхъ ближе подошелъ къ нему братъ его, Томасъ; его „Эссексъ“ и „Покинутая Аріадна“ особенно нравились, и первая изъ этихъ піэсъ не только что доставляетъ удобный случай сравнить болѣе подборнстый и риторскій драматизмъ Французовъ съ романическимъ богатствомъ положеній у Испанцевъ и съ индивидуальною характеристикой у Англичанъ при обдѣлкѣ одного и тоже сюжета, но вмѣстѣ и заставляетъ пожалѣть, зачѣмъ Французы не чаще избирали новую исторію предметомъ своихъ поэтическихъ воспроизведеній.

Спустя лѣтъ тридцать послѣ „Сида“ вступилъ съ Корнелемъ въ состязаніе Расинъ (1639 — 1699). Ему первому далось великое искусство выражать поэтически даже и обыкновенное, никогда не являться ни напыщеннымъ, ни плоскимъ, и сливать всѣ частности въ гармонію цѣлаго, при чемъ, конечно, пріятный лоскъ рѣчи сглаживаетъ реалистическую характерность дикціи, такъ что всѣ дѣйствующія лица объясняются съ одинаково разборчивымъ изяществомъ. Свойственный романскимъ народамъ смыслъ формальной красоты ни у кого не выразился во Франціи съ такой ясной мѣрностью, какъ у Расина, друга Буало, котораго ученіямъ слѣдовалъ онъ съ величайшимъ вкусомъ. Нравиться и трогать,—вотъ что̀ называлъ Расинъ главнымъ правиломъ, ради котораго установлены всѣ другія; но онъ подчинялся и послѣднимъ, и могъ дѣлать это тѣмъ скорѣе, что вмѣсто крупныхъ политическихъ интересовъ взялся за сердечныя собственно дѣла; изображеніе женской души съ колеблющимся приливомъ и отливомъ настроеній, изображеніе скорбей и радостей любви,—вотъ въ чемъ главная его сила, и если онъ держится еще за конфликтъ обязанностей, за ихъ симметрическую противоположность и взаимное столкновеніе, то не столько разсуждаетъ объ этомъ въ сентенціозныхъ антитезахъ, сколько непосредственно высказываетъ живую смѣну чувствъ и выводитъ ее въ дѣйствіи. Людовикъ XIV сосредоточилъ уже государство въ своей особѣ, но храбрость и галантерейность одушевляютъ его дворъ, и вотъ Расинъ предлагаетъ именно то, что̀ хочется видѣть и слышать обществу въ подобномъ настроеньи. Греки, Римляне, Турки даютъ у него только свои имена для чисто-французскихъ чувствъ и отношеній.

Благодаря Поръ-роялю, Расинъ получилъ классическое образованіе и вмѣстѣ религіозное направленье. Оды, въ которыхъ онъ призывалъ нимфъ Сены на брачныя торжества короля и поручалъ Музамъ возвѣщать громкую его славу, доставили ему пенсію, а съ нею и возможность совершенно посвятить себя поэзіи; онѣ показываютъ, до чего доходила тогда лесть великимъ міра и какъ питала она въ нихъ дурь самообожанія. „Өиваида“ Расина — не самостоятельный еще опытъ. Его „Александръ“ уступаетъ Корнелю въ изложеніи міровыхъ отношеній, но уже соперничаетъ съ нимъ во фразистомъ выраженіи геройскаго благородства чувствъ, патріотизма и любви. Трагедія „Андромаха“

обнаружила вслѣдъ за тѣмъ своеобразное величіе Расина. Вѣрность, хранимая вдовой Гектора къ погибшему супругу, приходитъ у ней въ столкновеніе съ чувствомъ материнской любви, когда ей предстоитъ спасти малютку Астіанакса отдачею руки своей Пирру, родному сыну мужегубца Ахилла; она рѣшается это сдѣлать, но и умертвить себя передъ брачнымъ же алтаремъ. Изъ-за Андромахи Пирръ отлагаетъ союзъ съ дочерью Елены, Герміоной, страстно его любящей, но на которой сватается также и Орестъ. Трагически величаво то, что она соединяется добровольной смертью съ любимымъ человѣкомъ, отвернувшись отъ Ореста, ставшаго орудіемъ мстительной ея ревности. Все тутъ связано одно съ другимъ какъ не льзя лучше, и публика невольно была увлечена. Мы вообще ставимъ теперь выше „Британника“, да, по обрисовкѣ историческихъ характеровъ, онъ кажется мнѣ чуть ли не превосходнѣйшимъ созданіемъ всей французской литературы. Удачно выбранъ моментъ, когда сластолюбіе и жестокость Нерона разбиваютъ узы, которыя Сенека и Бурръ старались наложить на природный его нравъ; его развращаетъ лесть Нарцисса; властолюбіе матери его, Агриппины, оправдываетъ его намѣреніе стать наконецъ самимъ собой и дѣйствовать по своей волѣ. Непорочное, простое благородство души въ Британникѣ и Юніи составляетъ прекрасную ему противоположность. Правда, матерьялъ для поэта подготовленъ такимъ геніемъ, какъ Тацитъ, но и онъ съ своей стороны удивительно съумѣлъ воспользоваться данными историкомъ чертами. Къ этому привнесъ онъ еще знакомство съ дворомъ своего времени и съ господствующимъ при немъ тономъ, онъ умѣлъ въ легкихъ намекахъ сказать многое и, какъ ванъ-Дейкъ въ портретной живописи, сквозь полную мѣры осанку и сквозь выглаженность лицевой стороны человѣка дать намъ заглянуть глубоко внутрь, въ самый омутъ страстнаго возбужденія. Напротивъ того, „Баязетъ“ съ его серальскими интригами честолюбія, любви, ревности и мести, былъ истинно-жалкимъ шагомъ назадъ; поэтъ перерядилъ здѣсь своихъ Французовъ въ турецкое платье, но тонкой и глубокой характеристики нѣтъ какъ нѣтъ. Въ „Вереникѣ“ Расинъ изображаетъ намъ, какъ при воцареніи своемъ Титъ, озабоченный народнымъ благомъ и обязанностями властителя, разстается съ любимою имъ іудейскою царицей. Корнель въ подобномъ же сюжетѣ рѣшительнѣе обозначилъ римскій характеръ, Расинъ больше далъ почувствовать борьбу между долгомъ и невольной склонностью и съ гораздо бо́льшимъ знаніемъ сердца раскрылъ въ Вереникѣ приливы и отливы колеблющихся чувствъ счастія и горести, боязни и надежды; блаженство скорби въ личномъ самоотверженіи, когда требуетъ его общественное благо, звучитъ въ этой піэсѣ изъ самой глубины и вполнѣ отвѣчаетъ цѣлому, задуманному скорѣе идиллически, нежели трагично.

Гораздо опять богаче „Митридатъ“. Піэса открывается вѣстію объ его смерти, при чемъ видна уже вся противоположность его сыновей, сходящихся только въ одномъ,—въ любви къ прекрасной Гречанкѣ Монимѣ, которую старый государь самъ избралъ себѣ невѣстою. Фарнакъ хочетъ теперь заключить унизительный миръ съ Римлянами и, полный сладострастія, овладѣть давно желанною милой; та, напротивъ, отвергаетъ его и обращается, моля о помощи, къ Ксифаресу, который остался вѣренъ отечеству и рѣшился бороться за независимость своего края. Бережно и деликатно обнаруживается

тайна, что они и прежде взаимно любили другъ друга, но мо́лча отказались отъ своей склонности изъ уваженія къ отцу. Что теперь вдругъ неожиданно появляется живой еще Митридатъ, Шлегель назвалъ это похожимъ на комедію; да оно и могло бы, конечно, произвесть комическій эффектъ, только этого нѣтъ у́ Расина. Старикъ-герой озадачиваетъ насъ, напротивъ, своимъ величіемъ: послѣ страшнаго пораженія онъ не покидаетъ смѣлыхъ своихъ плановъ, онъ втягиваетъ въ нихъ своихъ сыновей, потомъ отчасти разгадываетъ отношенія ихъ къ Монимѣ, отчасти еще недоумѣваетъ, и наконецъ, падая въ смертельной битвѣ, съ благословеніемъ передаетъ возлюбленную Ксифаресу, оказавшему на дѣлѣ благородство своихъ чувствъ. Разразившаяся надъ нимъ мучительная душевная борьба является искупляющею жертвой за тотъ самовластный нравъ, который хотѣлъ повелѣвать и сердцами, не заботясь объ ихъ сокрушеніи, а кроткое, высокое благородство Монимы дѣлаетъ ее одною изъ тѣхъ фигуръ, въ которыхъ мы признаемъ идеалъ глубокой сердечности. Вообще поэтическая справедливость у Расина никогда не теряетъ изъ виду справедливости нравственной, и это ядро правды и добра служитъ у него внутреннею опорой для соразмѣрности формы, существенно содѣйствуя тому общему удовлетворенію, какого онъ всегда стремился достичь гармонически-округленною законченностью своихъ созданій.

Если въ Андромахѣ Расинъ занялъ нѣкоторые мотивы у Эврипида, но иначе ихъ обработалъ и построилъ своеобразное цѣлое, то онъ рѣшительно отсталъ отъ греческаго писателя въ своей „Ифигеніи въ Авлидѣ". Ни противоположность между государственнымъ и семейнымъ долгомъ не развита у него такъ энергически въ рѣчахъ, которыми обмѣниваются между собой Агамемнонъ съ Клитемнестрою, ни переходъ Ифигеніи отъ беззаботной веселости къ смертельной грусти, а потомъ къ высокой готовности пожертвовать собой для отечества не изображены такъ великолѣпно, какъ у Эврипида; да это не могло ни мало исправиться и тѣмъ, что Ахиллъ выведенъ ифигеніинымъ любовникомъ. Расинъ нашелъ у Павсанія другой изводъ миѳа, по которому Ифигенія, принесенная въ жертву въ Авлидѣ, была дочь Елены и Тезея, и самъ онъ говорилъ, что этому обстоятельству обязанъ удачною личностью своей Эрифилы, безъ которой не написалъ бы вовсе и трагедіи. Какъ же иначе отважился бы онъ вывести на сцену страшное убійство такой добродѣтельной и достойной любви дѣвы, какою онъ предполагалъ свою Ифигенію! А тутъ Расинъ придумываетъ, что Ахиллъ вывезъ Эрифилу полонянкой изъ Лесбоса; она не знаетъ своихъ родителей, влюбляется въ Ахилла, ревнуетъ къ Ифигеніи, старается помѣшать ея избавленью, но, узнанная вдругъ Кальхасомъ, сама падаетъ въ яму, изрытую для другой, потомучто провидецъ говоритъ: „Вотъ та, кого боги требуютъ для жертвы! Ее также зовутъ Ифигеніей." Она закалываетъ сама себя, а Ахиллъ женится на своей милой. Но такая интрига, такой данный дѣлу оборотъ не только не мотивируютъ вновь древней былины внутреннимъ общечеловѣческимъ образомъ, но совершенно ее подрываютъ. Расину хотѣлось развязать узелъ безъ всякаго чудеснаго превращенія, безъ сторонняго вмѣшательства какой бы то ни было богини, и въ этомъ онъ былъ совершенно правъ; да оно было и возможно, будь только одна готовность Ифигеніи на жертву достаточна уже для того, чтобы вымолить у небесъ благопріятный вѣтеръ, созрѣй въ душѣ Грековъ, какъ въ

душѣ Авраама, сознаніе, что уже и одной преданности воли достаточно для примиренія съ собой божества.

Расинову „Федру" А. В. Шлегель сравнилъ въ одномъ французскомъ сочиненіи съ Ипполитомъ Эврипида и старался доказать, что Французъ измѣнилъ сущности греческаго дроматизма, тамъ гдѣ онъ отступаетъ отъ своего образца. Геттнеръ справедливо назвалъ это недоразумѣніемъ и промахомъ со стороны нѣмецкаго критика; потомучто Расинъ вовсе и не думалъ исправлять Эврипида, хоть бы напримѣръ такою филологическою студіей, каковъ шлегелевъ Іонъ; онъ только хотѣлъ высказать въ классическихъ формахъ національный и свой собственный образъ мыслей и чувствъ, духъ новаго уже времени; а такъ-какъ формы эти представляютъ слишкомъ тѣсную раму для реальнаго богатства содержанія нашей жизни, то онъ и относительно сюжета охотно примыкалъ къ древнимъ писателямъ. Шлегель указываетъ на роковую судьбу, уготованную гнѣвомъ Венеры на презрѣвшаго ее Ипполита и любовью Посейдона къ Тезею, заставившею его обѣщать любимцу непремѣнное исполненіе одного какого-нибудь желанія; но Расинъ видѣлъ ясно, что съ этимъ для насъ ни чего не сдѣлаешь, что необходимо отбросить весь этотъ механизмъ боговъ, и трагику свою основать на психологическихъ мотивахъ, на борьбѣ человѣческихъ страстей. Богини, ссорящіяся между собой такимъ образомъ, что одна замышляетъ гибель поклоннику другой и средствомъ для достиженія этой цѣли избираетъ подгнетъ преступной страсти въ сердцѣ женщины, и боги, сами влекущіе своихъ подкрылышей въ напасть, вмѣсто того чтобы предостеречь ихъ и не исполнять ихъ превратныхъ моленій,—это вѣдь такія безумныя противорѣчія, которыми все истинно-божеское, весь нравственный міропорядокъ обращается въ ничто, и замѣняется какимъ-то не то чтобы слѣпымъ, а скорѣе коварнымъ и злораднымъ фатализмомъ. Даже и философски-нашколенный разсудокъ язычника Эврипида полемизируетъ противу подобныхъ миѳовъ, но еще не умѣетъ этически переработать ихъ; онъ нейдетъ дальше того, что умирающій герой плачется у него на боговъ, обрушивающихся бѣдой на человѣка. Вотъ внутренняя язва его трагедіи, которая, помимо этого, въ своей постройкѣ, равно какъ и въ выраженіи душевныхъ состояній, обличаетъ руку истиннаго мастера. Расинъ конечно былъ въ полномъ правѣ искать не сверхъестественной, а чисто-человѣческой мотивировки судьбы, искать неразрывной связи между виною, гибелью и искупленіемъ. Шлегель порицаетъ то, что онъ унизилъ этимъ героическую сторону въ Тезеѣ; но выдвигая впередъ любовныя дѣла Тезея, Расинъ тѣмъ самымъ овинословливаетъ смуту и гибель цѣлой семьи, которыя теряютъ свою безпричинность и оказываются порожденными все-таки Тезеемъ же, хотя и не непосредственно: онъ самъ давно порушилъ чистоту и миръ домашней жизни. Дѣвственность Ипполитовой души въ самомъ дѣлѣ превосходно изображена Эврипидомъ, и приторность піэсы Расина, которая, не смотря на нѣкоторые эффекты, все-таки остается посредственной, вполнѣ достойна того отзыва, какой соперникъ его, Прадонъ, дѣлаетъ относительно его Федры въ одномъ письмѣ къ герцогинѣ де-Буйльіонъ: „Не удивляйтесь, Ваша „Свѣтлость, если Ипполитъ кажется Вамъ лишеннымъ той дикой гордости и „той нечувствительности, какія были ему свойственны: какъ было ему со- „хранить эту нечувствительность въ виду всѣхъ вашихъ очарованій? Если

„древніе изобразили его намъ такимъ, какимъ онъ былъ въ Трезенѣ, то здѣсь „онъ конечно долженъ явиться тѣмъ, чѣмъ пришлось бы ему быть у насъ въ „Парижѣ; при такомъ вѣжественномъ дворѣ какъ нашъ, Ипполитъ съигралъ „бы очень плохую роль, задумай онъ выступить во всей своей первобытной „дикости совершеннымъ нечёсой“. Но надо сказать, въ этой приторной манерѣ все-таки лежитъ то зерно истины, что сцена для достиженія желаемаго ею непосредственнаго дѣйствія, непремѣнно должна отражать въ своихъ лицахъ и созданіяхъ нашъ собственный образъ чувствъ и мыслей, должна поставить лица эти какъ можно ближе къ намъ, а Расинъ этого именно и хотѣлъ для своихъ современниковъ. Шлегель превозноситъ тѣ лирическіе изливы древней Федры, въ которыхъ чувственный пылъ и вмѣстѣ робкая стыдливость, неутолимая жажда любви и смертельное томленіе высказываются съ такою хватающею за сердце силой; я самъ хвалилъ ихъ не менѣе (II, 228), такъ же какъ и І. Л. Клейнъ въ своей „Исторіи драмы“; но у послѣдняго я вижу съ особеннымъ удовольствіемъ, какъ онъ при этомъ отдаетъ справедливость и Расину за тонкую душевную діалектику страсти и за возростающій ея драматизмъ, проведенный въ удивительномъ богатствѣ тоновъ и видооттѣнковъ; оба поэта здѣсь великіе художники, каждый въ своемъ родѣ. Намъ не хотѣлось бы даже разстаться и съ Ариціей (Aricie): вѣдь только когда Федра увидѣла ясно, что Ипполитъ можетъ же однако любить, только когда къ сердечному влеченію присоединяется у ней мучительная ревность, только тогда для насъ вполнѣ овиносовленъ ея шагъ пустить противъ него въ ходъ даже и злую клевету. Расину слѣдовало бы ступить еще далѣе, и чудодѣйственную смертоносную молитву Тезея замѣнить какою-нибудь другой мотивировкой ипполитовой гибели; онъ могъ бы не то что придать юношѣ сильнѣйшую вину противъ отца, нежели одно легкое ему сопротивленіе, но по крайней мѣрѣ озарить его смерть какимъ-нибудь просвѣтляющимъ блескомъ, какъ дѣлаетъ въ своемъ родѣ Эврипидъ, низводя здѣсь съ неба Артемиду, которая возвѣщаетъ своему любимцу вѣковѣчный геройскій почетъ; душевная чистота, высокое мужество, съ какими онъ перешелъ въ лоно смерти, могли бы вознести насъ надъ его страданіемъ и гибелью, подобно тому какъ они примиряютъ зрителя съ роковою судьбой Макса Пикколомини. Конечно нелѣпо было со стороны Лагарпа утверждать, что грубѣйшія ошибки Эврипида Расинъ замѣнилъ вездѣ величайшими изъ красотъ; но зато и Шлегель, защищая древняго трагика, не отдалъ справедливости высокому достоинству Расина. Послѣдній изобразилъ намъ истинно геніальными чертами и жгучими красками преступную страсть, ни гдѣ не оскорбивъ нашего нравственнаго чувства, потому что онъ въ то же время онаглядилъ передъ нами и страшный самосудъ совѣсти. Онъ справедливо хотѣлъ чтобы театръ поучалъ добру не менѣе любой философской школы, чтобы добро и на сценѣ выступало тѣмъ, что̀ оно есть,— единственно прочнымъ и торжествующимъ.

Тогдашняя мода предпочла его Федрѣ прадонову. Бездна столкновеній, какія пришлось ему выдержать, и строго-религіозный образъ мыслей и чувствъ, который онъ усвоилъ себѣ въ обществѣ янсенистовъ, побудили его совершенно покинуть театръ. Людовикъ XIV назначилъ его исторіографомъ; онъ счастливо жилъ въ кругу семьи. По желанію опабожнившейся г-жи де-Ментенонъ онъ впослѣдствіи легко и граціозно драматизировалъ библейскій

разсказъ объ Эсоири для воспитанницъ сенъ-сирскаго института; хоры еврейскихъ дѣвушекъ сопровождали дѣйствіе молитвами, пожеланіями, выраженіемъ религіозныхъ настроеній. Піэса эта понравилась и стала поводомъ къ тому, что Расинъ пошелъ этимъ путемъ далѣе и создалъ одну изъ совершеннѣйшихъ въ мірѣ драмъ, лучшее свое произведеніе, „Гооолію" (Athalie). Простое величіе антика предстаетъ намъ здѣсь и въ характерахъ, и въ дѣйствіи; отъ житейскихъ столкновеній и смутъ взоръ поднимается къ вышнему промыслу, который бдительно и неослабно ведетъ добро къ спасенію. Мы стоимъ въ самой средѣ гласной народной жизни, на одной изъ поворотныхъ точекъ ея судебъ, и восторженное одушевленіе поэта къ праву и правдѣ, его высокое благочестіе сквозятъ и въ самомъ ходѣ трагедіи, и въ сопровождающихъ его хорахъ. Форма не навязана сюжету со стороны, она прямо изъ него выросла, пришлась ему совершенно по природѣ, и однакожь въ высшей степени художественна. Это торжественный день, когда первосвященникъ намѣренъ вывесть передъ народъ послѣдній отпрыскъ корня давидова,—укрытаго и воспитаннаго среди храмовыхъ отроковъ юнаго Іоаса, и возложить на него царскій вѣнецъ наперекоръ старой отступницѣ, идолослужительницѣ Гооолін, которая по смерти мужа незаконно овладѣла іудейскимъ престоломъ и утвердилась на немъ путемъ неслыханныхъ злодѣйствъ. Какъ великолѣпно противопоставлена она, терзаемая страшными снами и злою совѣстью, чисто-дѣтской душѣ и наивному смыслу своего внука, котораго хочется ей погубить, но къ которому, не зная его въ лицо, она все-таки невольно ощущаетъ человѣческое сочувствіе! Хоръ становится здѣсь прямо голосомъ народа, краснорѣчиво высказывающаго свое близкое участье къ дѣлу, свои опасенія и надежды, свою восторженную вѣру и благодарность къ Божеству. Злодѣяніе обрѣтаетъ наконецъ заслуженную себѣ кару; сообразительность, мужество, энергія доставляютъ побѣду правой сторонѣ, и первосвященникъ заключаетъ словами, что есть же на небѣ судья царямъ, мститель за невинныхъ и отецъ всѣхъ сиротствующихъ.

Высшему свѣту не слишкомъ понравилась эта трагедія; Буало утѣшалъ поэта надеждою на судъ потомства. Въ ушахъ этой стаи придворныхъ, жившей пòтомъ и кровью цѣлаго народа, неиріятно отзывались слова хора:

Отъ тщетныхъ всѣхъ забавъ, которыми прельщенъ
Ихъ безсердечный умъ, останется лишь сонъ,
Одно мечтаніе пустое;
Проснувшись, зрѣлище иное
Они увидятъ предъ собой:
Бѣднякъ, утѣшенный, о Господи, тобой,
Вкуситъ за трапезой твоею миръ отрадный,
А имъ прійдется пить тотъ кубокъ полнострадный,
Который въ гнѣвѣ имъ ты поднесешь къ устамъ
Въ возмездье страшное грѣховнымъ ихъ дѣламъ!

Людовикъ XIV съ горделивымъ самодовольствомъ узнавалъ себя прежде въ томъ изображеніи Тита и окружавшей его блестательной обстановки, которое начертано Вереникою:

Феника, видѣлаль ты ночи этой блескъ?
Его величіе не живоль предъ тобою?
Костеръ и факелы, народа шумный плескъ,
Войска съ знаменами, цари, князья гурьбою,

Сенатъ и консулы,—все это имъ однимъ,
Моимъ возлюбленнымъ, такъ ярко озарялось!
Багрянецъ, золото и лавръ побѣды къ нимъ,
Все съ славою его безмѣрною сливалось;
И взоровъ тысячи къ нему устремлены;
Однимъ лишь имъ сердца толпы увлечены;
Какая высота въ его осанкѣ дивной!
Все счастливо однимъ ужь взглядомъ на него,
Все предано ему, и связью неразрывной
Сомкнулось съ волею и помысломъ его!
Скажи, возможно ли хоть разъ увидѣть Тита,
И чувствъ моихъ къ нему не раздѣлять душой?
Безвѣстностью его рожденье будь покрыто,
Міръ и тогда, его увидѣвъ предъ собой,
Сказалъ бы: вотъ мой царь! Да, онъ, — не кто другой.

Теперь изъ устъ первосвященника раздавались къ юному Іоасу слова уже вродѣ фенелоновыхъ увѣтовъ царской совѣсти:

Воспитанъ ты въ дали отъ царскаго чертога,
Тебѣ невѣдомъ ядъ соблазна тѣхъ честей,
Что̀ смертнаго хотятъ возвысить чуть не въ Бога,
Верховнаго властителя людей;
Тебѣ невѣдомъ чадъ такого опьяненья
И голосъ вкрадчивый подслужниковъ-льстецовъ,
Готовыхъ увѣрять безъ всякаго сомнѣнья,
Что святъ закона долгъ для черни, мужиковъ,
Но что цари стоятъ превыше всѣхъ законовъ,
Что воля ихъ одна имъ можетъ быть уздой;
Народъ-де обреченъ на слезы, на работу,
Владыки же должны одну имѣть заботу—
Народъ тотъ сдерживать желѣзною браздой;
Что если сверху онъ не ощущаетъ гнета,
То самъ современи навыкнетъ угнетать.
Такъ, въ душу крадучись твою они какъ тать,
Тебя опутаютъ всего въ свои тенета,
Испортятъ ядомъ лжи и нравовъ чистоту,
Къ священной истинѣ презрѣніе внушая,
Добромъ и правдою какъ пугаломъ стращая!
Мудрѣйшій изъ царей упалъ вѣдь въ бездну ту,
Которую подъ нимъ льстецовъ изрыла стая.

Въ подобномъ настроеніи, и самъ Расинъ сознавалъ тогда ясно, какъ, не смотря на весь внѣшній блескъ, подъ гнетомъ деспотизма падаетъ отечество; онъ даже написалъ разсужденіе о средствахъ пособить народу въ возростающихъ его бѣдствіяхъ. Людовикъ XIV увидѣлъ это сочиненіе у г-жи де-Ментенонъ. Ужь не думаетъ ли Расинъ что онъ всезнающъ, воскликнулъ король съ негодованіемъ, отъ того, что пишетъ хорошіе стихи? Ужь не хочетъ ли онъ разыгрывать роль министра, отъ того что онъ стихотворецъ? Этимъ окончательно высказалась немилость къ нему двора, и къ концу дней своихъ Расинъ искупилъ такимъ образомъ то обожаніе, какимъ въ молодости пріобрѣлъ благосклонность государя. Говорятъ, поэтъ такъ близко принялъ это къ сердцу, что разстроился въ здоровьѣ и умеръ наконецъ съ тоски. Если онъ и сказалъ Буало̀: „Я считаю себя счастливымъ, умирая прежде тебя“, то это значитъ, что онъ вообще мрачно смотрѣлъ на свѣтъ и на свое время. Это была раздражительная, мягкая поэтическая душа, которая оборонялась прежде язвительными

эпиграммами отъ внѣшнихъ нападокъ; а подконецъ въ обращеніи къ Богу нашла спокойствіе и миръ.

Кребильіона Старшаго, который овладѣлъ по немъ сценою благодаря своимъ Атрею, Ксерксу, Катилинѣ, Французы сами назвали ужаснымъ; онъ старался потрясти зрителей сгроможденіемъ всѣхъ возможныхъ душегубствъ, развивалъ самыя возмутительныя положенія въ ужасающихъ взрывахъ рѣчи. Какъ Корнель сначала пошелъ отъ Сенеки, такъ и возвратилась подконецъ къ Сенекѣ же французская трагедія.

β. ХАРАКТЕРНАЯ КОМЕДІЯ; МОЛЬЕРЪ.

Еще въ Средніе Вѣка Французы на ряду съ серьёзной стороною жизни охотно пускали въ ходъ и веселую въ своихъ религіозныхъ представленьяхъ, а товарищество „Беззаботныхъ" особенно выработало фарсъ, сатиритическую нравоописательную форму. Жодель, антикизирующій поэтъ такъ-называемой Плеяды, написалъ ямбическую комедію „Евгеній" въ противень къ своей „Полоненной Клеопатрѣ". Героемъ выступаетъ здѣсь щеголь аббатъ, выдающій за одного дурачка свою возлюбленную, съ тѣмъ чтобы удобнѣе наслаждаться ею. Его домашній священникъ, или капланъ, долженъ наблюдать, чтобъ она не расточала своихъ милостей другимъ любовникамъ; но одинъ изъ такихъ счастливцевъ является вскорѣ подъ видомъ солдата, колотитъ ея горничную, ставитъ ея мужа въ самыя неловкія положенія, и угомоняется наконецъ только тѣмъ, что аббатъ выдаетъ за него родную сестру свою. Разговоръ, правда, живъ, но цѣлое легкомысленно до безстыдства. Сладострастный попъ тутъ вовсе еще не лицемѣръ, и для того чтобъ какъ-нибудь раздѣлаться съ кредиторами мужъ самъ заключаетъ съ нимъ договоръ, чтобы онъ посѣщалъ жену его такъ часто, какъ захочетъ! Потомъ и оба классическіе трагика пытали свои силы въ комедіи. Корнель написалъ своего „Лжеца" по образцу Испанца Аларкона, и вывелъ въ немъ характеръ остроумнаго и любезнаго человѣка, котораго однакожь фантазія увлекаетъ въ тысячу разныхъ замысловъ и выходокъ, ставя его этимъ въ величайшія затрудненья. Расина проигрышъ одной тяжбы навелъ на мысль забавно осмѣять въ своихъ „Челобитчикахъ" судейское крючкотворство по примѣру „Осъ" Аристофана. Скарронъ, для „Смѣшного Наслѣдника", для „Потѣшнаго Маркиза" и для другихъ своихъ піэсъ, бралъ сюжеты съ Испанскаго, но умѣлъ обрисовать фигуры на французскій ладъ и надѣлить ихъ остроуміемъ и веселостью; впрочемъ, вообще говоря, далѣе фарса онъ не шелъ. Попавъ смолоду въ кружокъ такихъ отъявленныхъ шелопаевъ, у которыхъ порядочность и добрые нравы считались за неприличіе, онъ прокутилъ все свое имѣнье и впалъ въ неизлѣчимую болѣзнь, отъ которой у него свело всѣ члены и которую онъ, говорятъ, навлекъ себѣ главное тѣмъ, что нарядившись разъ на масляницѣ птицей, подвергся за свои безумныя выходки преслѣдованію со стороны народной толпы и былъ вынужденъ спрятаться въ болотѣ. Когда дворъ назначилъ ему денежное пособіе, онъ сталъ подписываться: „Божіею милостію, мы, королевинъ больной", и женился на очень умной, но бѣдной дѣвушкѣ изъ протестантскаго семейства-впослѣдствіи маркизѣ де-Ментенонъ, метрессѣ и даже тайной супругѣ Людовика XIV-го, которая сдѣлала изъ старѣющаго короля ханжу, хлопотала о

насильственномъ обращеніи гюгенотовъ и ввела въ моду лицемѣрное благочестіе. Скарронова „Мазаринада" была самымъ смѣлымъ, самымъ остроумнымъ нападеніемъ на могущественнаго министра. Его комическій романъ, описывающій житье-бытье провинціальныхъ комедіантовъ, превосходитъ все, что онъ написалъ для сцены самъ.

Творцомъ французской своебытной комедіи явился Мольѐръ. Раціональное направленіе народа и самаго времени повело его отъ пестрой плетеницы приключеній, какою еще потѣшались въ Испаніи и въ Англіи, къ изображенію дѣйствительной жизни въ интересныхъ, умно̀ овиюсловленныхъ картинахъ, гдѣ главное дѣло составляли характеры, а положенія выбирались такія, чтобы развернуть ихъ и побудить къ тѣмъ именно дѣйствіямъ, которыя бы вполнѣ выказали ихъ своеобразность; событія обусловлены у него самою природой индивидуальныхъ лицъ, ихъ противоборствующими замыслами, хитростями, козлями, черезъ которыя они и обнаруживаютъ свою сущность. Надо было подсмотрѣть у различныхъ сословій и дѣловыхъ сферъ всѣ характерныя особенности, для того чтобы создать ихъ представителей на сценѣ; какъ дѣлали это уже и Греки въ подхлебникѣ, въ хвастунѣ, и какъ средневѣковыя „Правоучки" олицетворяли пороки и добродѣтели, такъ точно и теперь стали переносить на одну какую-нибудь личность всѣ тѣ черты, какими отмѣчены наприм. жажда нравиться, или скупость, или лицемѣріе, съ тѣмъ чтобы воплотить въ живомъ образѣ разныя духовныя направленья. Мольеръ тѣмъ и доказалъ свое превосходство, что индивидуализировалъ общечеловѣческую ихъ сторону, что она онагляживается у него своеобразными личностями въ ясно опредѣленныхъ житейскихъ положеніяхъ и совершенно въ нравахъ того времени, что̀ послѣдовательно ведетъ его къ реалистической передачѣ, которая вмѣсто міра своевольной фантазіи, гдѣ, пожалуй, и Богемія ляжетъ иногда край-моря, а вокругъ Тезея распроказничаются подчасъ средневѣковые Эльфы, избираетъ поприщемъ дѣйствительность и вѣрно изображаетъ ту почву, въ которой коренятся ея характеры, ту атмосферу, которой они дышатъ. А это опять требуетъ совершенно разсудочной овиюсловки, всилу которой дѣйствующія лица Мольера говорятъ и поступаютъ именно такъ, какъ подобаетъ внутренней ихъ природѣ и тѣмъ отношеніямъ, въ какія они попали и въ какія могутъ разумнымъ образомъ попасть. Стало-быть и здѣсь господствуетъ то, что̀ всего вѣроятнѣе, что сообразно общему закону; и я совершенно согласенъ съ Гумбертомъ, отстаивающимъ полноправность этой реалистической манеры противъ своевольныхъ игръ идеалистическаго воображенія; только не надо при этомъ терять и̇зъ виду также и достоинства послѣднихъ, не надо позабывать что лучшія произведенія Лопе, Кальдерона, Шекспира (напомню лишь „Самое невозможное изо всего", „Явную тайну", „Что вамъ угодно" и „Венеціанскаго купца"), при удивительной прелести фантастическихъ своихъ элементовъ, вовсе не лишены однакожь и обрисовки характеровъ, не лишены и жизненной правды. Съ другой стороны, и Мольеру часто удавалось то, что̀ Шиллеръ такъ восхваляетъ въ Гёте, — умѣнье снять чисто и бережно цвѣтокъ поэзіи съ излюбленнаго имъ предмета.

Тѣмъ, что сюжеты для главныхъ своихъ произведеній Мольеръ бралъ изъ собственнаго опыта, онъ много выигралъ передъ трагиками, которые приви-

вали свои чувства и помыслы къ иноземнымъ и древнеклассическимъ сказаньямъ; онъ заявилъ себя превосходнымъ живописцемъ нравовъ, самымъ драгоцѣннымъ зеркаломъ для культурной исторіи 17-го столѣтія. Онъ одинаково безпристрастенъ къ мѣщанству и къ знати, къ маркизу и къ слугѣ, къ невинности и къ простотѣ, къ образованію и къ крайней его перехитренности, и онъ сильно и благотворно повліялъ на воспитаніе и на культурный прогрессъ народа, обличивъ невѣжество врачей и школьныхъ педантовъ, которые отдѣлываются однѣми фразами, для которыхъ система выше человѣка и которые считаютъ его обязаннымъ подчиняться ихъ правиламъ, хотя бы пришлось отъ того погибать, — выставивъ на посмѣшище вычуры начитавшихся романовъ барынь и то суетное щегольство мнимой ученостью, которое заставляетъ покидать обязанности хозяйки,—смѣло сорвавъ маску съ ханжества, которое подъ покровомъ религіи преслѣдуетъ свои чувственныя и мірскія цѣли, — противопоставивъ выказнымъ достоинствамъ большого свѣта, условной лжи высшаго общества благородство чистой души и искреннюю правдивость. Гёте назвалъ Мольера здоровякомъ до мозга костей; онъ таковъ и есть и въ нравственномъ, и въ эстетическомъ отношеніи. Онъ ратуетъ противъ всего изысканнаго, притязательнаго въ искусствѣ, и утонченнымъ слово-изворотамъ хитраго сонета противопоставляетъ народную пѣсенку:

Дай мнѣ Генрихъ, мой король,
Весь Парижъ престольный,
А меня онъ приневоль
Кинуть бытъ раздольный;
Я скажу ему въ отвѣтъ:
Мнѣ Парижъ начто же?
Нѣтъ, мнѣ любушки привѣтъ
Во сто кратъ дороже!

Въ Мольерѣ галльская веселая бойкость и подвижность соединяются съ германской правдивостью и съ романскимъ чувствомъ формы; главныя стихіи французской природы смѣшаны у него такъ равномѣрно, какъ развѣ у немногихъ еще писателей. Вмѣсто жалкой камердинерской морали, какую приписываетъ ему Шлегель, обнаруживаетъ онъ напротивъ открытый, безпристрастный взглядъ на все, и осмѣиваетъ вовсе не науку, а школьное педантство, не среднее сословіе, а тѣхъ его отступниковъ, которые лѣзутъ въ знать; щеголька маркиза дѣлаетъ онъ даже постоянною фигурой своей комедіи, а въ Донъ-Жуанѣ изображаетъ безпутную и безбожную геніальность во всей ея чернотѣ и вмѣстѣ тотъ страшный судъ, который на нее обрушивается, — изображаетъ въ томъ именно видѣ, въ какомъ и то и другое выказалось впослѣдствіи во времена регентства и революціонныхъ бурь; если онъ преслѣдуетъ ханжество, зато онъ въ восторгѣ отъ истинной религіозности. Напомню безподобныя слова Клеанта легковѣрному Оргону:

Вотъ, ваша братья хочетъ непремѣнно,
Чтобъ всѣ ослѣпли такъ же какъ и вы;
Для васъ ужь вольнодумецъ тотъ, кто видитъ;
Предъ вашимъ не склонись кумиромъ, и сейчасъ
Въ безвѣры попадешь и въ святотатцы!
Но знайте же, какъ истинный храбрецъ,
Не хвастаетъ на честномъ полѣ брани,
Такъ не способенъ набожный въ душѣ

Ни глазъ закатывать, ни попусту ханжить.
Вамъ благочестіе и гнусность суесвятства
Въ одно, не правда ли, хотѣлось бы смѣшать?
Вы чтите не лицо, а жалкую личину,
Не искренность,—поддѣлку лишь одну;
Пустой вамъ призракъ нуженъ, а не сущность,
За золото вы рады мѣдь принять?
Но точно такъ, какъ набожныхъ душою
Я выше всѣхъ героевъ чтить готовъ,
Какъ ревность чистая, рожденье теплой вѣры,
Меня въ восторгъ приводитъ съ малыхъ лѣтъ,
Такъ нѣтъ въ моихъ глазахъ и вещи ненавистнѣй
Тѣхъ подмалеванныхъ, повапленныхъ личинъ,
Которыми себя безстыдно наряжаетъ
Ханжа, чтобъ выставить усердье напоказъ:
Какъ шарлатанъ на рынкѣ выкликаетъ
Безбожно-дерзко онъ негодный свой товаръ,
Чтобы толпу народа одурачить
И высшее для смертныхъ осмѣять.
Мерзавецъ, кто изъ чистой лишь корысти
Пускаетъ набожность въ продажу, какъ на торгъ,
Чтобы цѣной гримасъ, и вздоховъ, и поклоновъ
Добыть себѣ почетъ и мѣсто потеплѣй!
Позоръ тому, кто по дорогѣ къ небу
Идетъ, чтобъ благъ земныхъ побольше нахватать,
Кто благочестье переплелъ съ порокомъ,
Коварно, вѣроломно и хитро
Стараясь недругу подпакостить гдѣ можно,
Усердьемъ къ вѣрѣ прикрывая зло,
И въ гнѣвѣ становясь тѣмъ во сто кратъ опаснѣй,
Что дѣйствуетъ оружіемъ такимъ,
Передъ которымъ всѣ межь насъ благоговѣютъ,
Что хочетъ ближняго злодѣйски онъ пронзить
Кинжаломъ, будто бы и свыше освященнымъ!
Напротивъ тотъ, кто набоженъ въ душѣ,
Всегда къ другому кротокъ, человѣченъ,
Къ житейскимъ не придирчивъ мелочамъ,—
Своимъ примѣромъ ихъ онъ только порицаетъ
Безъ словъ язвительныхъ, и, чуждъ путей кривыхъ,
Радѣетъ объ одномъ,—жить самому какъ должно *.

Мольеръ видимо ростетъ въ борьбѣ съ безуміемъ и гнусностями свѣта и даетъ намъ устами Альцеста свою собственную исповѣдь:

Правдивость, искренность, вотъ въ чемъ мое призванье.

Среди дворской сутолоки, его постоянно тянуло къ уединенію, гдѣ онъ могъ бы жить по чести и совѣсти; онъ знаетъ, что для того чтобы все пошло лучше, надо лучшихъ и людей; онъ ненавидитъ пустыя, ни чего не значащія объятія, разливанное море пошлыхъ фразъ, одинаковую ко всѣмъ внѣшнюю любезность, условную какъ бы по уговору ложь, ту малодушную вялость, съ какою все принимается и переносится моднымъ свѣтомъ; — самъ Шекспиръ не зорче Мольера различалъ марево отъ сущности и не строже его преслѣдовалъ все суетное, лицемѣрное, слишкомъ чопорное и выказное. Напиши онъ одного только „Мизантропа", и тогда уже не льзя было бы ска-

* Это нѣсколько сокращенный переводъ двухъ слитыхъ вмѣстѣ репликъ Клеанта въ «Тартюфѣ», актъ 1, сцена 2-я.

зать, что мѣриломъ поэтической его справедливости служатъ только современный ему бытъ и взглядъ тогдашняго большого свѣта, а не начала вѣчной нравственности; и Геттнеру не слѣдовало бы также отрицать въ немъ первостепенную высоту поэтическаго комизма, тогда какъ съ другой стороны онъ признаетъ, что Мольеръ своимъ Тартюфомъ сталъ въ самую среду великой политической комики и что со временъ Аристофана не появлялось на сценѣ другой комедіи, столько же глубокой и дальнометной. Въ этомъ смыслѣ готовы мы повторить слова Ла́уна: Поэтъ даетъ намъ вполнѣ вырисованные образы, въ которыхъ типичность замѣчательно слилась съ индивидуальностью. Осмѣиваемыя имъ безразсудства имѣютъ всеобщее значеніе, а вовсе не какія нибудь глупости и странности, случайно приставшія къ извѣстному лицу или даже сословному быту; комедія здѣсь настоящая картина времени и нравовъ, и такимъ образомъ она возвысилась до невѣдомой прежде важности для практической жизни: прямо стала ея школой и зеркаломъ.

Антикизирующая простота и щепетливость формы и композиціи, стѣснявшія и тормозившія трагедію, пришлись какъ не льзя болѣе кстати для комедіи, побудивъ въ ней къ сосредоточенію дѣйствія и обусловивъ строгую связность его хода. Притомъ Мольеръ не слишкомъ точно держался и трехъ единствъ, считая вообще правила только за намеки и совѣты насчетъ того, какъ лучше нравиться зрителю; смѣясь самъ и смѣша другихъ, онъ не заботился о томъ, дозволяетъ ли это Аристотель. Настоящаго художественнаго единства достигалъ онъ въ лучшихъ своихъ піэсахъ черезъ одинъ главный характеръ, который ставилъ въ самую средину драмы; онъ вполнѣ выражаетъ въ немъ то либо другое опредѣленное свойство души или извѣстное жизненное направленіе и, благодаря своему ясному уму, дѣлаетъ ихъ для насъ понятными въ глубочайшей основѣ; онъ не даетъ себѣ увлечься ни чѣмъ не идущимъ прямо къ дѣлу и выбираетъ такія сценическія положенія, въ которыхъ главный характеръ совершенно развертывается и разоблачается передъ нами; тою же общей цѣлью цѣлаго опредѣляются и интрига и второстепенныя лица піэсы, любая частность существуетъ всегда только для него. Между-тѣмъ истинно-драматически подготовляетъ онъ конфликтъ своему герою не только со стороны, посредствомъ другихъ соучастниковъ на сценѣ, но и овинословливаетъ его внутренно собственною природой героя. Совершенно ложно мнѣніе, будто Мольеръ изображаетъ только отвлеченныя понятія скупости, ханжества, нелюдимства; онъ рисуетъ, напротивъ, животрепещущихъ людей, только преисполненныхъ и увлекаемыхъ какою-нибудь идеей, страстью или направленіемъ, а къ этому присоединяется еще вдругъ желанье соблюсти во что бы то ни стало внѣшнія приличія или, напримѣръ, склонность къ бѣдной дѣвушкѣ вразладъ съ неодолимымъ скаредствомъ, чувственность въ борьбѣ съ суесвятствомъ, и отсюда-то ужь возникаетъ дѣйствіе; за тѣмъ прививается къ нему интрига, гдѣ скрытыя прежде противорѣчія всѣ выходятъ наружу и разрѣшаются, заносчивость точно такъ же какъ и слабость появляются вдругъ во всей своей наготѣ, высокомѣріе падаетъ до жалкаго униженія, превратное, извращаясь опять само въ себѣ, поневолѣ содѣйствуетъ торжеству добра и правды, а, благодаря юмору поэта, даже и благородное, достойное вообще любви представляетъ свою комически-забавную сторону, когда по наивной неопытности не знаетъ иногда рѣшительно

что̀ дѣлать, или же, слишкомъ увлекаясь своимъ міроирезорнымъ идеализмомъ, избираетъ для достиженія цѣли не тѣ средства, какихъ требуютъ наличныя обстоятельства. Великія характерныя комедіи Мольера даже и судъ англійскихъ знатоковъ ставитъ на ряду съ характерными трагедіями Шекспира, какъ недавно сдѣлалъ въ Германіи безпристрастный Гумбертъ, чуть ли не навсегда похоронившій ходячую тамъ прежде критику романтиковъ (Шлегеля съ многочисленною братьей). Фантазія и умъ идутъ вѣдь у Мольера вполнѣ дружно, когда онъ такъ отчетливо различаетъ эти характеры, мѣтко устраняетъ все неподходящее, тщательно подбираетъ все что̀ надо, и самъ превращается въ любой изъ нихъ своимъ чувствомъ и помысломъ, для того чтобы онъ сложился, выработался передъ нами изнутри.

Да лица потомъ и говорятъ у него каждое сообразно своей особности, почему дикція Мольера больше обращена къ разсудку нежели къ воображенію; поэтъ не пускается ни въ остроты, ни въ картинные о̀бразы только изъ-за нихъ самихъ, но діалогъ его необыкновенно живъ и всегда тѣсно примыкаетъ къ дѣлу и къ ощущеніямъ характеровъ. Тамъ, гдѣ это идетъ къ послѣднимъ, Мольеръ пародируетъ при случаѣ накрахмаленную важность педантовъ, или изысканную вычурность модныхъ кавалеровъ и дамъ; вообще же онъ облагороживаетъ тонъ простой обиходной рѣчи и равно удивителенъ въ стихахъ и въ прозѣ легкой и пріятной плавностью своего языка, а также быстротой и бойкой краткостью репликъ въ разговорѣ.

Развитію поэтическаго генія Мольера (1622—1673) какъ не льзя лучше помогла сама жизнь. Онъ былъ настоящій „дитя Парижа", сынъ Жана Покелена, состоявшаго придворнымъ обойщикомъ на королевской службѣ; благодаря этому, съ самыхъ юныхъ лѣтъ насмотрѣлся онъ и на ремесленный людъ, и на высшее общество; ему дали однакожь ученое школьное образованіе, проча его современемъ въ адвокаты. Но любовь къ искусству увлекла его на театръ; подъ именемъ Мольера ушелъ онъ изъ Парижа съ одной труппою въ провинцію, сперва на западъ, потомъ на югъ и на востокъ, что̀ ознакомило его съ особенностями и нарѣчіями чуть на всѣхъ главныхъ мѣстностей края. Послѣ двѣнадцатилѣтнихъ странствій воротился онъ въ Парижъ, уже мастеромъ и на сценѣ, и въ поэзіи, потомучто съ самаго начала сочинялъ для труппы піэсы. Одинаково знакомый съ Плавтомъ и Теренціемъ, съ итальянскими и испанскими комедіями, онъ овладѣлъ самыми эффектными и удачными сценическими мотивами и положеньями, фигурами и остротами, съ тѣмъ чтобы воспроизвесть ихъ самостоятельно въ нравахъ и духѣ своего народа. Я беру свое добро гдѣ ни по̀паде, говаривалъ онъ шутя; оно становилось его собственностью благодаря своеобразной отдѣлкѣ. Такъ напримѣръ, въ „Школѣ мужей" онъ превращаетъ двухъ теренціевыхъ братьевъ, изъ которыхъ одинъ воспитывалъ сына строго, другой снисходительно, въ двухъ опекуновъ надъ молодыми питомицами: одинъ своимъ недовѣрчивымъ надзоромъ возстановляетъ противъ себя скрытную дѣвушку, которая и перехитрила его наконецъ заодно съ своимъ милымъ; другой самъ привязываетъ къ себѣ чувствительное сердце, которому онъ довѣрчиво предоставлялъ полную свободу. Мольеръ доходитъ уже до свѣжаго и истиннаго юмора, изображая въ своемъ „Вѣтрогонѣ" добраго, но всегда переходящаго мѣру юношу, кото-

рый этимъ и рушитъ затѣйливые планы своего хитраго и веселаго слуги, пока наконецъ благородствомъ образа чувствъ и мыслей не даетъ совсѣмъ неожиданнаго повода къ счастливой для него развязкѣ всякихъ затрудненій. Въ „Любовной ссорѣ“ онъ беретъ одну итальянскую комедію, гдѣ переодѣтая мальчикомъ дѣвушка выходитъ за́мужъ намѣсто сестры, и вставляетъ въ нее сцену своего собственнаго сочиненія, которая обличаетъ въ немъ живописца народныхъ характеровъ и художника-поэта. Въ то же время потѣшалъ онъ публику и фарсами вродѣ сервантесовыхъ интермедій (entremeses), и если впослѣдствіи онъ бралъ изъ нихъ кое-что въ свои крупныя произведенія, тѣмъ не менѣе оба рода піэсъ шли у него рядомъ во всю жизнь его, — съ одной стороны полная плана картина характеровъ и нравовъ, остроумно развернутая въ прекрасно овиносховленномъ дѣйствіи, съ другой опять—полоумный фарсъ, имѣющій въ виду возбудить только хохотъ и переходящій въ своихъ преувеличеніяхъ за всякое уже вѣроятіе. Вмѣсто постоянныхъ итальянскихъ масокъ употребляетъ онъ часто одни и тѣ же имена — Маскариля, Сганареля и Скапена — для обозначенія носителей одного и того же комическаго оттѣнка. Иногда дѣйствуетъ у него сила обоихъ этихъ полюсовъ собіша, такъ что шаловливая шутка съ своей стороны служитъ дѣлу, какъ мы видимъ это уже и вначалѣ лучшей его поры, въ характерной комедіи „Вычурницы“. Тутъ выведены двѣ провинціальныя дѣвушки, вполнѣ усвоившія себѣ отборный способъ выраженія парижскихъ салонныхъ дамъ того времени; пріѣхавъ въ столицу, онѣ отказываютъ двумъ-тремъ женихамъ, все въ надеждѣ натолкнуться на любовную связишку во вкусѣ романовъ Скюдери́, но зато и попадаютъ презабавно въ просакъ съ однимъ переодѣтымъ въ маркиза лакеемъ, который ломается передъ ними на манеръ щеголей. Здѣсь Мольеръ рѣшительно началъ свою борьбу со всѣмъ превратнымъ и перехитреннымъ; онъ поучаетъ и облагороживаетъ современниковъ, высказывая имъ правду со смѣхомъ, какъ Горацій. Теперь, говоритъ онъ откровенно самъ, не нужно ему болѣе чужихъ примѣровъ; образцами съ этихъ поръ будутъ для него свѣтъ и жизнь, какъ они есть.

Молодому Людовику XIV-му очень понравился Мольеръ; поэтъ и комедіантъ умѣлъ пріятно занимать своего повелителя, и выигралъ у него этимъ покровительство той смѣлости, безъ которой комедія не могла достичь высокой своей цѣли. Онъ получилъ въ дворцовомъ вѣдомствѣ мѣсто своего отца, и имѣлъ такимъ образомъ постоянно случай наблюдать что ни высшіе слои общества, самъ оставаясь вѣренъ сценѣ и народу. Царедворцы, разумѣется, морщили передъ комедіантомъ носъ. Разъ какъ-то дежурный придворный штатъ не захотѣлъ допустить его съ собой къ обѣду; тогда король пригласилъ его къ своему собственному столику, чтобы показать какъ благосклонно заботится онъ о Мольерѣ, — одна изъ самыхъ достолюбезныхъ чертъ въ Людовикѣ XIV-мъ. Мольеръ написалъ цѣлый рядъ драматизированныхъ шутокъ со вставными балетами,—собственно родъ рамокъ для танца, въ которомъ участвовалъ иногда и самъ король. Таковы „Бракъ поневолѣ“, или еще „Докучники“ — такъ называемая pièce à tiroirs, гдѣ разнаго рода людъ является поодиначкѣ каждый съ своимъ дѣломъ и какъ нарочно мѣшаетъ условленному свиданію двухъ любовниковъ; самъ король обратилъ вни-

маніе поэта на то, чтобъ и лейбъ-егерь также пришелъ тутъ нѐвпору съ своимъ охотничьимъ разсказомъ.

Первымъ мастерскимъ произведеніемъ въ тонкой характерной комедіи явилась „Школа женщинъ". Пожилой господинъ, опасаясь невѣрности опытныхъ и бывалыхъ женщинъ, воспитывалъ нарочно для себя въ одиночествѣ и величайшей простотѣ одну деревенскую дѣвушку. Не льзя удачнѣе вывести на сцену наивность, чѣмъ это дѣлаетъ здѣсь Мольеръ съ своимъ теплосердечнымъ дитятей природы, Агнесой. Намъ смѣшны ея простоуміе и незнанье свѣта, и насъ въ то же время трогаетъ ясная душевная ея краса, не нуждающаяся ни въ малѣйшемъ притворствѣ и стоящая въ своей чистотѣ и невинности выше всякой подрумяненной или натертой цивилизаціи; мы невольно должны уважать и любить то самое, что насъ такъ смѣшитъ и потѣшаетъ, намъ даже становится грустно какъ бы при мысли о невозвратнопотерянномъ для насъ раѣ невинности, и однако шутливый юморъ тутъ же развеселяетъ насъ опять. Какъ истинно комична та черта, что осторожный старикъ самъ даетъ взаймы сыну иногороднаго своего пріятеля деньги, необходимыя юношѣ для успѣха его любовныхъ дѣлъ, что онъ самъ разсказываетъ ему хитрости, какія нужно употребить для сближенія съ Агнесой, что Агнеса съ милѣйшей беззастѣнчивостью признается въ зародившейся любви, и съ полнѣйшей невинностью подрываетъ всѣ мѣры своего зоркаго блюстителя! Вольтеръ выразился объ этомъ: тутъ все только одинъ разсказъ, но онъ до такой степени художественъ, что кажется, будто видишь передъ собой самое дѣло; Лессингъ, напротивъ, замѣчаетъ: здѣсь скорѣе все дѣйствіе, хотя и кажется, что это одинъ только разсказъ: ощущаемое старикомъ Арнольфомъ горе, усильное стараніе скрыть его, его презрительно-вызывающій тонъ, когда онъ думаетъ, что вотъ-то наконецъ предупредитъ всѣ покушенія сорванца Ораса, его изумленіе и затаенная ярость, когда онъ видитъ, что тотъ все-таки однако добился своего,— это уже прямо дѣйствіе, и притомъ гораздо болѣе комичное, нежели все то, что̀ происходитъ за сценой. Что Агнеса оказывается потомъ тою именно дѣвушкой, которую отецъ Ораса и самъ для него прочилъ, что онъ стало-быть сходится во взаимной пріязни съ тою, которой бракъ сначала было-отвергалъ —этимъ все приводится къ благополучному окончанію.

Классическая эта комедія надѣлала столько же шуму, вызвала такую же борьбу, какіе нѣкогда возбудилъ Сидъ. Своихъ литературныхъ недруговъ Мольеръ вывелъ на сцену въ „Критикѣ Школы женщинъ", а комедіантовъ другой труппы, которая играла піэсу, направленную противъ него, осмѣялъ въ „Версальскомъ экспромтѣ"; и короля, и весь смѣшливый людъ перетянулъ онъ этимъ на свою сторону. Въ то самое время какъ своими блестящими вымыслами онъ украшалъ разныя придворныя празднества, Мольеръ приготовлялся къ битвѣ не на шутку. Его, нравоучителя въ дурацкомъ колпакѣ, заподозрили уже какъ врага религіи; противъ него и противъ театра вообще раздались голоса съ церковныхъ каѳедръ; наступала та пора, когда личиной вѣры и наружнаго благочестія стали прикрываться для достиженія чисто мірскихъ цѣлей, и вотъ онъ рѣшился сорвать маску съ дерзкаго лицемѣрія и написалъ (въ 1664-мъ г.) своего „Тартюфа". Онъ читалъ его въ обществѣ, но прошло за тѣмъ цѣлыхъ пять лѣтъ прежде чѣмъ дозволили его публично представить;

Боссюэтъ разразился проповѣдью противъ поэта, одинъ вѣроревнитель требовалъ для него даже костра. Еще вконцѣ этого столѣтія возстали на одного театинца за то, что онъ допустилъ парижскихъ актеровъ къ св. причастію; тогда Лейбницъ обратился съ воззваньемъ къ изувѣрамъ: „Знаете ли вы, что въ „нашъ вѣкъ Мольеръ можетъ поучать людей не хуже вашего? Порокъ, ощутивъ „язвительную насмѣшку поэта, одумывается и входитъ самъ въ себя." Тартюфъ—характеръ съ необыкновенной силою ума и воли, чувственный и вмѣстѣ властолюбивый до крайности; всякое средство пригодно для эгоистическихъ его цѣлей, и теперь-вотъ самымъ лучшимъ кажется ему личина строгой религіозности. Онъ вкрался въ одну семью, у главы которой, Оргона, есть старушка мать, молодая жена Эльмира, двое взрослыхъ дѣтей отъ перваго брака, Дамисъ и Маріанна, и отличный человѣкъ зять (Клеантъ). Онъ, заодно съ послѣдними, крѣпко стоитъ противъ хитраго вторженца, тогда какъ самъ Оргонъ и его мать ослѣплены имъ до восхищенія. Ссора молодыхъ людей съ бабушкой, мадамъ Пернелль, и разговоръ Оргона съ Клеантомъ превосходно и чрезвычайно живо, даже можно сказать увлекательно, выясняютъ намъ съ самаго начала все положеніе вещей, настроеніе разныхъ личностей, сладострастную властолюбивую натуру Тартюфа. Во второмъ актѣ Оргонъ требуетъ отъ своей дочери, чтобы она вышла за Тартюфа замужъ; любовь ея къ Валеру, которой содѣйствуетъ умная и бойкая горничная, Дорина, послѣ недоразумѣнія и кратковременной размолвки, возстановляется опять и готовится на упорное сопротивленье. Вначалѣ третьяго акта сынъ Оргона рѣшился вступить въ открытую борьбу. Только тутъ является Тартюфъ; онъ велитъ слугѣ убрать бичъ съ власяницею и сотворить молитву. Лицемѣрный шарлатанъ самъ прикрываетъ Доринѣ платкомъ шею и плеча, сознаваясь что они вызываютъ въ немъ грѣховныя мысли. Желаніе Эльмиры переговорить съ нимъ наединѣ приводитъ его въ сильное возбужденіе; она хочетъ отсовѣтовать ему бракъ съ Маріанной, а онъ принимаетъ это за податливость на прелюбодѣйные его виды. Его чувственность подъ оболочкою благочестивыхъ словъ, признаніе что онъ вѣдь все же человѣкъ, не ангелъ, что онъ съ своей стороны можетъ обѣщать тайную, не казистую любовь и вполнѣ безопасное наслажденіе,—все это развито превосходно. Эльмира отвергаетъ покушенія его съ достоинствомъ, она обѣщаетъ даже молчать о нихъ, если только Тартюфъ поможетъ браку Валера съ Маріанной и перестанетъ посягать на чужое добро. Но Дамисъ между тѣмъ все подслушалъ и пересказалъ отцу. Послѣ этого въ сценѣ истинно неподражаемой Тартюфъ признаетъ себя жалчайшимъ грѣшникомъ и злодѣемъ, и самое это уничиженіе кажется Оргону лучшимъ доказательствомъ чрезмѣрно строгой его святости; онъ падаетъ на колѣни рядомъ съ притворнымъ ханжей, а тотъ молитъ у него пощады сыну, котораго ослѣпленный отецъ хочетъ въ гнѣвѣ принудить просить у лицемѣра прощенія. Когда Дамисъ отказывается отъ этого съ благородной гордостью, Оргонъ выталкиваетъ его изъ дому, лишаетъ наслѣдства и завѣщаетъ все свое имѣніе Тартюфу, прося его не смотрѣть на клевету и попрежнему остаться въ дружбѣ съ Эльмирой. Послѣ того какъ въ четвертомъ актѣ Маріанна тщетно умоляла отца не выдавать ее за лицемѣра, Эльмира въ этомъ семейномъ бѣдствіи рѣшается наконецъ открыть глаза своему супругу: пусть самъ онъ будетъ свидѣтелемъ того, какъ Тартюфъ возобновитъ свои преступныя посягательства

при малѣйшемъ знакѣ податливости съ ея стороны. Она прячетъ мужа въ своей комнатѣ, и сначала Тартюфъ ведетъ себя разумѣется подозрительно и осторожно, но потомъ въ подтвержденіе ея любви требуетъ тутъ же самой интимной ласки, и когда Эльмира противопоставляетъ бурному его порыву страхъ гнѣва небеснаго, онъ высказывается въ такихъ словахъ, которыя напоминаютъ макіавелліева патера въ Мандраголѣ и паскалево обличеніе іезуитской нравственности:

Да, правда, небомъ намъ кой-что воспрещено,
Но съ нимъ различныя и легкія есть сдѣлки:
Есть, въ случаѣ нужды, искусственный пріемъ —
Гдѣ сжать, гдѣ растянуть податливую совѣсть,
И все, что въ дѣйствіи дурного мы найдемъ,
Съ ней властны примирить мы цѣли чистотою.
За грѣхъ отвѣтственность приму я на себя,
И вамъ тутъ нечего рѣшительно бояться.
Все тайна строгая покроетъ, вѣрьте мнѣ:
Вѣдь главное, чтобъ избѣжать огласки;
А согрѣшать втиши не значитъ и грѣшить.

Эльмира велитъ ему осмотрѣть, нѣтъ ли гдѣ поблизости мужа; „да что объ немъ заботиться! его можно водить за́ носъ, сколько душѣ угодно“, говоритъ Тартюфъ; но когда онъ хочетъ обнять жену, она отступаетъ всторону, и передъ влюбленнымъ святошей неожиданно является Оргонъ. Послѣдній гонитъ его изъ дому, а Тартюфъ отвѣчаетъ: „Да домъ-то вѣдь мой; я здѣсь „хозяинъ и съумѣю наказать за гнусный обманъ, отомстить за небо и заставить „раскаяться того, кто грозитъ меня выгнать!“—Бабушка все еще не вѣритъ, чтобы онъ былъ такой мошенникъ, пока въ пятомъ дѣйствіи не является судебный приставъ, съ тѣмъ чтобы выпроводить Оргона изъ дому, подареннаго имъ Тартюфу въ то время какъ онъ лишилъ наслѣдства своего сына. Отецъ ка́знится теперь за свою вину. Но вотъ входитъ Валеръ и подтверждаетъ любовь свою къ Маріаннѣ полною готовностью служить всѣми своими средствами Оргону, но вмѣстѣ съ тѣмъ извѣщаетъ его о необходимости немедленно спастись бѣгствомъ. Дѣло въ томъ, что онъ передалъ Тартюфу также и одинъ ларчикъ съ бумагами, который довѣрилъ Оргону одинъ пріятель, вынужденный скрыться изъ Франціи, а святоша представилъ этотъ ларчикъ королю. Вслѣдъ за тѣмъ приходитъ и самъ Тартюфъ съ полицейскимъ коммиссаромъ арестовать Оргона. Но каково же общее изумленіе, когда коммиссаръ вдругъ обращается къ лицемѣру съ требованіемъ, безотлагательно послѣдовать за нимъ въ тюрьму! Онъ попалъ въ свои собственныя сѣти: его давно разыскивали за подлоги, совершенные подъ чужимъ именемъ, и вѣроломно предавая Оргона, онъ былъ узнанъ и выдалъ такимъ образомъ самъ себя. Этимъ и оправдывается неожиданное вмѣшательство короля, который, какъ Deus ex machina античной драмы, разрѣшаетъ подконецъ всѣ затрудненія: бдительнымъ всегда взоромъ, говоритъ представитель власти, блюдетъ и хранитъ онъ свой народъ, обличаетъ злыхъ и награждаетъ добрыхъ. Благодарность справедливому королю и союзъ двухъ влюбленныхъ завершаютъ собой комедію, которая собственно принадлежитъ къ разряду серьёзныхъ драмъ съ веселымъ подконецъ исходомъ; но Мольеръ обезпечилъ въ ней комизмъ не только тѣмъ, что злое и ненавистное обличаютъ и губятъ здѣсь себя сами, но также и

живою картиной слабости, крайне ослѣпленнаго легковѣрія, — картиной, которая сопровождается остроумной веселостью Дорины, возбуждающей тѣмъ большій смѣхъ, что его порождаютъ не внѣшнія какія-нибудь шуточки, а дѣйствительный комизмъ положенья. Онъ надѣлилъ Тартюфа величайшею сообразительностью и смѣлою энергіей, какъ нарочно для того, чтобы побороть его силой разума и остроумной шутки, и это вполнѣ ему удалось.

Въ Школѣ женщинъ и въ Тартюфѣ характеръ и интрига, или—лучше сказать — сценическое дѣйствіе, композиція, стоятъ у Мольера на одинаковой высотѣ, да и словесный стиль изложенія прямо отвѣчаетъ сюжету: это истинно-классическія произведенія. Другіе труды его не достигаютъ такой вполнѣ соразмѣрной законченности. „Донъ Жуанъ" примыкаетъ къ испанскому оригиналу, но, упрощая его, Мольеръ откинулъ здѣсь одну главную фигуру, Донью Анну. Онъ усиливаетъ, подвышаетъ характеръ героя, дѣлая изъ легкомысленнаго повѣсы богоотступника, не вѣрящаго въ нравственный міропорядокъ, которому любо покорять сердца, въ которомъ соблазнъ самъ по себѣ возбуждаетъ какое-то демоническое удовольствіе; но съ такой серьёзностью содержанія плохо ладитъ кукольно-театральная одѣлка и рѣчь, а трусъ слуга играетъ истинно смѣшную фигуру, когда пустится морализировать и доказывать бытіе божіе. Избранной здѣсь прозы Мольеръ держится также въ „Скупомъ" и другихъ еще піэсахъ. Въ комедіи Плавта основной мотивъ тотъ, что скряга, нашедши кладъ, безконца хлопочетъ укрыть его и выдаетъ себя именно этимъ. Мольеръ обрисовалъ своего Гарпагона и глубже и многостороннѣе: это скаредъ, который крѣпко держится за житейское свое положеніе, но ставя деньги выше всего, тѣмъ самымъ разстроиваетъ все свое семейство; чувственность влечетъ его вступить во второй бракъ. онъ хочетъ жениться на возлюбленной своего сына, а между тѣмъ любовникъ его дочери втирается управителемъ къ нему въ домъ. Его озабоченность при пропажѣ зорко хранимаго имъ ларца вѣрно скопирована съ Плавта; а недоразумѣніе относительно денегъ и дочери между имъ и дворецкимъ еще усилено и утончено противъ античнаго подлинника. Психологическая характеристика и комическій эффектъ слиты въ нѣкоторыхъ сценахъ необыкновенно хорошо; не такъ гармонично соединена картина нравовъ 17-го столѣтія съ разными мотивами сюжета, взятыми изъ древности, какъ замѣчаетъ и превосходный нѣмецкій переводчикъ Скупого, Бáудиссинъ, полагающій притомъ что форма повѣсти для изображенія этого характера шла бы лучше нежели драма.

На Плавта же опирается и „Амфитріонъ". Сквозь античную басню про боговъ у Мольера просвѣчиваютъ отношенія Людовика XIV-го къ г-жѣ де-Монтеспанъ, и вся піэса полна веселой ироніи. Какъ забавно и вмѣстѣ замысловато недоумѣніе барина и слуги при встрѣчѣ двойниковъ себѣ въ Юпитерѣ и Меркуріи, и философствованіе Созіи о своихъ двухъ *я*, такъ жестоко отколотившихъ другъ друга! Но, разумѣется, не надо предъявлять нравственныхъ притязаній къ исторіямъ, основаннымъ на миѳахъ природы. Скорѣе можно бы обратиться съ ними къ г-ну Пурсоньяку, этому провинціальному дворянчику, котораго выгоняютъ изъ Парижа и отпугиваютъ отъ женитьбы слишкомъ наглые и безсовѣстные обманы, тогда какъ ему слѣдовало бы, напротивъ, оказаться невозможнымъ въ столицѣ своей собственной комичностью. Такіе

фарсы, какъ проведенный еще далѣе этого „Мѣщанинъ во дворянствѣ", конечно предполагаютъ и въ авторѣ, и въ зрителѣ не повседневную, а развѣ масляничную ужь веселость. Здѣсь мѣщанинъ, точно такъ же какъ въ „Жоржѣ Данденѣ" мужикъ, осмѣяны съ той лишь стороны, которою они оторвались отъ своего бытового пошиба и вздумали усвоить себѣ дворянскую стать или вступить въ знатныя родственныя связи; дворяне же, надувающіе обоихъ этихъ героевъ, вовсе ужь не идеализованы, гордости предками порядочно достается на орѣхи, и Дандену приходится утѣшать себя только тѣмъ, что „самъ того хотѣлъ", по дѣломъ и ка́знится. Къ разряду фарсовъ же принадлежитъ „Лѣкарь поневолѣ" и „Продѣлки Скапена"; когда Жеронтъ прячется въ мѣшокъ и его въ немъ бьютъ, то это, конечно, слишкомъ ужь невѣроятно, да въ піэсахъ такого рода авторъ и не гонится за точною овинословкой дѣйствія, но зато вполнѣ и мастерски умѣетъ воспользоваться комизмомъ положенья.

Въ высшемъ стилѣ и опять стихами же написаны „Ученыя женщины" и „Мизантропъ", но въ обѣихъ піэсахъ правоописаніе и обрисовка характеровъ много перевѣшиваютъ скудость дѣйствія, которое плетется безъ интереса и безъ единой движущей и напрягающей его силы. Помимо этого, въ Мизантропѣ противоположность идеализма съ реализмомъ такъ же глубоко задумана, какъ и величаво выполнена, и Мольеръ развертываетъ здѣсь рѣдкостный трагическій юморъ именно въ томъ, что благородный, правдолюбивый человѣкъ остается у него ни при чемъ въ борьбѣ со свѣтомъ и пріобрѣтаетъ даже оттѣнокъ комизма своимъ излишнимъ пыломъ и рвеніемъ, столько же обманываясь относительно людей самъ, сколько и подвергаясь ихъ обманамъ. Въ своей рецензіи на жизнь Мольера, писанную г-мъ Ташеро̀, Гёте говоритъ слѣдующее: „Всмотритесь серьёзно въ Мизантропа и скажите положивъ руку на́ сердце, изображалъ ли когда кто изъ поэтовъ характеръ его совершеннѣе и вмѣстѣ милѣе. Мы готовы назвать и содержаніе и обдѣлку этой піэсы трагичными; по крайней мѣрѣ на насъ всегда производила она такое впечатлѣнье, потомучто мы видимъ здѣсь передъ собою именно то, что̀ и насъ самихъ часто повергаетъ въ отчаяніе и гонитъ со́ свѣту ни дать-ни взять какъ и его. Намъ предстаетъ вполнѣ чистый человѣкъ, который, при всемъ великомъ своемъ образованіи, остался однакожь естественнымъ, натуральнымъ, и желалъ бы отъ всей души быть на столько же прямъ и правдивъ съ другими, насколько онъ искрененъ съ самимъ собой; но мы видимъ его въ столкновеніи съ соціальнымъ міромъ, съ общежитіемъ, гдѣ не льзя ступить шага безъ притворства и плоскости". Мольеръ самъ женился на меньшой сестрѣ или дочери той Маделены Бежа́ръ, съ которою онъ началъ свое сценическое поприще; ему было сорокъ лѣтъ, когда онъ заключилъ союзъ по страсти съ прелестной театральной дѣвочкой, скоро отравившей ему жизнь кокетствомъ и невѣрностью и все таки обаявшей его такими чарами, которыхъ онъ ни какъ не могъ преодолѣть. Такъ и мизантропъ Альцестъ совершенно околдованъ геніальною Селименой, которая привлекаетъ къ себѣ обожателей только для того, чтобы потомъ остроумно издѣваться надъ ними, и благодаря этому Мольеръ набрасываетъ цѣлую галерею портретовъ высшаго общества, — и приторнаго болтуна, и разносчика чужихъ тайнъ, и раздраженнаго и самодовольнаго умника. Поэтъ жилъ при дво-

рѣ и долженъ былъ примѣняться къ его формамъ; но Альцестъ рѣжетъ у него правду и объявляетъ рѣшительную войну всякой условной лжи, всякой пустой суетности, всѣмъ правиламъ пошлаго житейскаго расчета. Онъ изображаетъ здѣсь боробу идеала съ дѣйствительностью и выставляетъ съ разныхъ точекъ зрѣнія оба главныя направленія, на какія обыкновенно дѣлится людская наша жизнь; такимъ образомъ въ цѣломъ и вообще выходитъ у него картина человѣчества, подавшая Гумберту справедливый поводъ сказать, что въ ряду комедій Мизантропъ то же самое, что́ Га́млетъ и Фа́устъ въ ряду трагедій.

Комическій поэтъ Мольеръ былъ самъ лично меланхоликъ, или по крайней мѣрѣ такой юмористъ, который хотя и отшучивался отъ глубокой сердечной скорби, но всегда сохранялъ наклонность уйдти куда-нибудь въ отдаленный уголокъ, гдѣ можно пожить для самого себя и остаться вѣрнымъ идеалу. Самъ страдая уже нѣсколько лѣтъ тѣлеснымъ недугомъ, написалъ онъ піэсу „Мнимый больной", еще одно изъ тѣхъ произведеній, гдѣ серьёзное чувство и глубокая обрисовка характеровъ идутъ обруку съ кипучимъ шаловливо-рѣзвымъ весельемъ, а дѣйствіе въ то же время удовлетворяетъ насъ вполнѣ; и какъ герой умеръ истинный больной на полѣ битвы, съигравъ еще въ послѣдній разъ роль „мнимаго" 17-го февраля 1673-го года. Духовенство отказало ему въ церковномъ погребеніи, но французская Академія поставила въ своихъ залахъ его бюстъ съ надписью: Слава его не нуждалась ни въ чемъ, но его недоставало здѣсь для нашей (Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la notre).

Пусть Мольера, какъ и Лессинга, ставятъ въ разрядъ тѣхъ художниковъ, у которыхъ сознательное и намѣренное перетягиваютъ то, что́ вырывается безсознательно и непроизвольно; все-таки не льзя отказать фантазіи его въ геніальности; она слишкомъ очевидна въ той чудодѣйной силѣ, благодаря которой онъ способенъ перенестись въ самое нутро́ разнородныхъ характеровъ съ тѣмъ чтобы развить и развернуть ихъ оттуда. Почтимъ, какъ подобаетъ, бьющее ключомъ творчество и жизнеобиліе Шекспира и Лопе, игрой воображенія унесемся вмѣстѣ съ ними изъ сферы обиходной дѣйствительности и отдадимся на волю волнамъ эѳира, свободные отъ гнета земныхъ впечатлѣній, но признаемъ же съ другой стороны и цѣну благоразумной ясности, реальную истину мотивовъ и строго единящую связь у Мольера, который въ своихъ четко-обрисованныхъ характерахъ, въ согласномъ съ ними дѣйствіи и языкѣ, такъ рѣшительно подтверждаетъ слово Гёте, что настоящій мастеръ виденъ въ самоограниченіи.

Изъ числа мольеровыхъ преемниковъ назовемъ Реньяра и Леграна (Legrand). Первый держался характерной комедіи, и рѣзкими чертами изобразилъ Игрока, Разсѣяннаго, Подбирателя наслѣдствъ; только анекдотическія сцены шли у него при этомъ больше легкой чередою, а не органически развертывались одна изъ другой. Онъ, правда, заставляетъ насъ смѣяться, но забавность отдѣльныхъ положеній и шутливый разговоръ возмѣщаютъ здѣсь и благородство содержанія, и доброкачественность цѣлой піэсы; мы готовы забыть подчасъ даже и непріятно-тяжкое изъ-за уморительной одѣлки. Легранъ блисталъ тѣми стихотворными бездѣлушками, которыя употреблялись тогда въ видѣ интермедій или дивертисементовъ, заключительныхъ фейерверочныхъ шутихъ. Его

„Царь Коканьи", то-есть кисельной земли съ молочными рѣками, гдѣ не надо ни заботы, ни труда, обнаруживаетъ въ немъ блистательный талантъ на фантистическія картины, на постройку цѣлаго міра чудесъ,—міра, который становится въ то же время сатирическимъ зеркаломъ дѣйствительности.

Вольтеръ называетъ Мольера законодателемъ нравственности и свѣтскихъ благоприличій. Вмѣстѣ съ Корнелемъ и Расиномъ онъ прочно повліялъ на образованіе и нравы Франціи; образъ мыслей и чувствъ, весь характеръ народа, получилъ, благодаря имъ, ту чисто выработанную, можно-сказать вылощенную отчеканку, которая съ призведеній ихъ перешла на самую жизнь и не менѣе меча и политики Людовика XIV-го содѣйствовала къ тому, чтобы въ 17-мъ столѣтіи поставить Францію во главѣ Европы.

ЧУЖЕВЛАСТІЕ И АНАРХІЯ ВЪ ГЕРМАНІИ.

Религіозное движеніе притянуло къ себѣ въ Германіи всѣ лучшія силы, но его затормозила іезуитская антиреформація, и тогда-то югъ рѣшительно отдѣлился отъ сѣвера; протестантскій союзъ и католическая лига противустали другъ другу, свѣтскіе интересы смѣшались, перепутались съ церковными, вспыхнула Тридцатилѣтняя война и ввела въ Германію испанскія и итальянскія рати, допустила Швецію и Францію вмѣшаться во внутреннія ея дѣла; Вестфальскій миръ разбилъ имперію въ дребезги, въ кусочки, поставилъ ее между Турками и Французами какъ между двухъ огней и надолго обезпечилъ за Франціей умственное вліяніе. Верховная власть императора была совершенно ужь безсильна, а государи мелкихъ державъ принялись обезьянски подражать абсолютизму Людовика XIV-го, разумѣется помимо его великихъ національныхъ цѣлей; они считали себя неограниченными собственниками подвластныхъ имъ земель и людей, строили себѣ замки, содержали метрессъ и выслушивали безъ стыда и гнѣва заявленія подлѣйшей лести, между прочимъ напримѣръ такой вопросъ: „Не будь Богъ Богомъ, кто бы могъ быть справедливѣе Вашей высококняжеской Свѣтлости?" Поэзія отражаетъ въ себѣ этотъ жалкій бытъ, хотя безъ верховоднаго самостоятельнаго генія и расплывается въ самомъ разнокалиберномъ подражаніи чужеземцамъ; но не смотря на то она все таки свидѣтельствуетъ о неистребимой силѣ народа: она не только что спасла нѣмецкій языкъ, но и разработала его до степени національнаго письменнаго слова; въ ней все таки пробивается мѣстами, гдѣ смѣлый, гдѣ благочестивый звукъ, и при нестройномъ обиліи нравственныхъ помысловъ слышатся иногда обокъ со многимъ изысканнымъ и поддѣльнымъ отголоски искренняго чувства.

Мейстерзенгерство закоченѣло подконецъ въ своихъ пріемахъ, а народный тонъ сильно огрубѣлъ, пріятность средневѣковыхъ стихотворныхъ формъ выродилась въ такъ-называемые „вирши" (Knittelverse, буквально: дубинные стихи), гдѣ слоги только что считались, а уже не соразмѣрялись по долготѣ и краткости. Разрывъ съ средневѣковьемъ въ Германіи совершился вообще круче нежели въ другихъ странахъ *; утратилось не только пониманіе его произведеній, но и самая о нихъ память; всравненіи съ антикомъ ихъ считали уже ни во что; ученые жили одной древностью, усвоили себѣ греко-римскую миѳологію и стихи слагали только по латыни; они во всемъ подражали древнимъ писателямъ, что̀ продолжалось даже и тогда, когда сами они заговорили опять понѣмецки. Долго перешколивался на̀ново народный духъ прежде чѣмъ достичь вторичной своей зрѣлости и въ другой порѣ художественнаго цвѣта научиться свободному сліянію античнаго съ своенароднымъ. Настоящимъ мастеромъ тогдашней поэтической школы стоялъ впереди всѣхъ Опицъ. Происходя изъ Силезіи, онъ держался нѣмецкой рѣчи лютеровской библіи, а для поэтическаго языка установилъ закономъ правильное чередованіе ударныхъ и безударныхъ слоговъ, какъ въ ямбѣ и трохеѣ; риому онъ при этомъ сохранилъ. Ясная простота его ритма стала образцомъ для всѣхъ другихъ, такъ-какъ въ ней найдено было то, что̀ слѣдовало. Набѣду, онъ занялъ еще къ этому у Французовъ и александрійскій стихъ, гораздо болѣе имъ свойственный, такъ какъ они только вѣдь считаютъ свои слоги, но дѣлающійся утомительно однообразнымъ при правильной смѣнѣ повышеній пониженьями.

Счастіе, что еще до начала Тридцатилѣтней войны, по образцу романскихъ академій, въ Германіи составилось общество для разработки нѣмецкаго языка, подъ именемъ „плодоноснаго" или „ордена пальмы"; во главѣ его стояли саксонскіе герцоги, ангальтскіе владѣтельные князья; здѣсь, правда, отдавались безвкусной игрѣ въ имена и символы, но блюли въ то же время чистоту нѣмецкой рѣчи, охраняя ее отъ ненужной примѣси иноземныхъ словъ, и стремленія Опица были встрѣчены радушнымъ пріемомъ. „Общество елей" въ Страсбургѣ и „Лебединый орденъ" на Эльбѣ примкнули къ этому впослѣдствіи. Германофильское общество подъ руководствомъ Цезена шагнуло еще дальше и съ преувеличеннымъ; пуризмомъ хотѣло уже переводить и замѣнять чисто-германскими такія вполнѣ онѣмеченныя или усвоенныя Нѣмцами слова какъ наприм. Fenster, окно, Nase, носъ, или какъ аффектъ, маска, пистолетъ, натура (при чемъ, замѣнительныя выходили крайне смѣшными: окно звалось напримѣръ Tageleuchter, днесвѣточемъ, носъ — Löschhorn, утиральнымъ рогомъ, и т. д.). „Цвѣтовѣнчанный орденъ" или общество Пегницскихъ пастушковъ въ Нюренбергѣ продолжало и теперь играть въ свои изысканныя бирюльки. Общества эти были въ ту пору пріютами мира среди ненависти и разгара партій, пріютами дружнаго патріотическаго чувства наперекоръ чужевластью заносныхъ модъ; въ нихъ, какъ хвалятся между собой сами ихъ сочлены, являлся даже отрадный противовѣсъ безконечнымъ богословскимъ перебранкамъ; притомъ, какъ въ своей собственной средѣ, такъ и вокругъ, воспитывали они публику для литературы, которая теперь совершенно слилась съ уче-

* Чему ближайшею причиной очевидно крутость церковной реформаціи. Прим. перев.

ностью и только ею себя украшала. Думали, что можно пешутя учить и учиться поэзіи; сущность ея видѣли въ щегольскихъ фразахъ, отборныхъ и изысканныхъ описательныхъ выраженіяхъ, полагали вмѣстѣ съ Гофмансвальдау, что если „вточности соблюдать надлежащую чистоту словъ, истинную „силу прилоговъ, и къ этому присовокупить мѣру стопъ, правильно-риомо- „ванныя окончанія, хорошія соединительныя звенья и замысловатыя изрече- „нія", то дальше не льзя уже и идти. Гарсдёрферъ издалъ такъ-называемую „Нюрнбергскую воронку", — вѣрное средство сдѣлать каждаго въ теченіе шести часовъ нѣмецкимъ стихотворцемъ. Тутъ главное — лексиконъ описательныхъ выраженій, гдѣ намѣсто крови поставлено: горячій потъ жилъ, пирожное печени, золотая влага жизни, багряный жизненный сокъ; намѣсто весны — мать цвѣтовъ, намѣсто вина — кровь изъ винограднаго жома, намѣсто моря—голубая соль. Стишки Пегницскихъ пастушковъ должны были подпрыгивать и звякать какъ бубенчики въ своихъ двойственныхъ риѳмахъ, напримѣръ:

Wir holen Violen in blumigen Auen,
Narzissen entspriessen von perlenen Thauen.

Многіе писали латинскими и нѣмецкими стихами вмѣстѣ. Такъ дѣлалъ между прочимъ самъ Опицъ (1597—1639). Онъ, правда, искалъ благосклонности и почета у вельможъ и знати, но этимъ доставилъ между ними почетъ самой поэзіи; правда и то, что ни въ немъ лично, ни въ его стихотвореніяхъ, нѣтъ той полноты, ни той самобытности ума и характера, которыя свойственны генію, но онъ все-таки обладалъ примѣрнымъ талантомъ формы; лишенный размашистой фантазіи, изобрѣтательной силы и глубины чувства, онъ больше примыкаетъ къ Римлянамъ и, какъ Французы, особенно бьетъ на разсудочность, ясность, отчетливую округленность въ своихъ произведеніяхъ, вездѣ выдвигаетъ съ нѣкоторымъ излишествомъ впередъ описательную, декламаторскую, поучительную сторону, но вездѣ при этомъ стремится къ силѣ и достоинству выраженія. Для одного стихотворенія, которымъ утѣшаетъ онъ земляковъ въ военныхъ неудачахъ, сюжетъ дала ему въ то время сама жизнь; обыкновенно же онъ подражалъ древнимъ, или Нидерландцу Гейнзію, или наконецъ Французу Ронсару, а иногда и прямо переводилъ, чѣмъ впрочемъ первый проложилъ путь къ столь знаменательному у Нѣмцевъ искусству поэтическихъ переводовъ. Векерлинъ писалъ свои увѣты землякамъ только еще силлабическими (слогочислительными) стихами:

Wohlan deshalb, ihr wahre Deutschen,
Mit deutscher Faust, mit deutschem Muth
Dämpfet nun der Tyrannen Wuth,
Zerbrecht ihr Joch, Band und Peitschen. *

Совсѣмъ иначе долженъ былъ подѣйствовать на современниковъ сильный и чистозвучный ритмъ Опица:

---

* То-есть: «Какъ истые Нѣмцы, вы должны съ сродною вамъ силой и храбростью угомонить наконецъ яростныхъ тирановъ, сокрушить свое иго, свои узы, переломать сѣкущіе васъ бичи.»

Der musz nicht eben allzeit siegen
Bei dem der Köpfe Menge steht;
Oft pflegt den Preis der zu erkriegen
Mit dem das Recht zu Felde geht.
Wie hoch sich auch der Franze mache,
Wie stolz er schwinge Spiesz und Schwert,
So glaubt mir, die gerechte Sache
Ist hunderttausend Köpfe werth. *

Если Опицъ въ кругу знати и ученыхъ дѣлаетъ то же самое, что простые рифмоплеты дѣлали у мѣщанъ и мужиковъ,—то-есть воспѣваетъ свадьбы, похороны, дни рожденья, и если подобные стихи на случай въ теченіе цѣлаго потомъ вѣка наполняютъ томы именитыхъ даже поэтовъ, то, правда, тутъ есть много скучнаго и высокопарнаго стихоплетства, много аляновато-пестрыхъ образовъ и самыхъ пошлыхъ прикрасъ, а въ стихахъ къ невѣстамъ много чувственно-грубаго или дерзкаго, но тѣмъ не менѣе все это вообще свидѣтельствуетъ о сильной потребности освятить и украсить жизнь искусствомъ,—потребности, простиравшейся до того, что званый обѣдъ не обходился, напримѣръ, безъ стиховъ даже къ поджареной печенкѣ, Leberreim.

Тутъ же, на ряду съ Опицомъ, встрѣчается намъ истинный поэтъ, Павелъ Флемингъ, одна изъ самыхъ благородныхъ юношескихъ личностей нѣмецкой литературы (1606—1640). Въ званіи врача сопровождалъ онъ посольство, отправленное изъ Шлезвигъ-Голштейна черезъ Россію въ Персію (и котораго секретаремъ былъ знаменитый Олеарій, окрещенный такъ по-латыни изъ Эльшлегера). Флемингъ самъ напутствовалъ себя въ эту опасную тогда дорогу благочестивой пѣснью, вошедшею потомъ даже въ нѣмецкіе молитвенники:

In allen meinen Thaten
Lasz ich den Höchsten rathen,
Der alles kann und hat;
Er musz zu allen Dingen,
Solls anders wohl gelingen,
Selbst geben Rath nud That.

Во всѣхъ дѣлахъ моихъ
Да будетъ воля божья;
Всему владыка онъ,
И все, что̀ на добро,
То онъ и урядитъ
Благимъ своимъ совѣтомъ
Надежно, прочно и споро̀.

---

* То-есть:
Не вѣчно жь побѣждаетъ тотъ,
Кто выше численною силой;
Лавръ часто и другой пожнетъ,
Союзъ съ кѣмъ право заключило.
Какъ ни кичился бы Французъ,
Какъ мечъ ни несъ бы горделиво,
Но онъ мотай себѣ на усъ,
Что съ тѣмъ, чье дѣло справедливо,
Незримо и въ бою стоять
Стотысячная будетъ рать.

Въ поэтическомъ описаніи своемъ передаетъ онъ и радости и горе далекаго странствія, и печать истиннаго благородства лежитъ на увѣтѣ его самому себѣ въ минуту величайшей напасти:

Не унывай, не падай слабымъ духомъ,
Стой твердо, зависть презирай,
Спокойный самъ въ себѣ, за горе не считай,
Коль счастье бьетъ тебя обухомъ.
Печаль ли, радость ли,—все свыше суждено;
Неси свою судьбу, не плачась, не стоная,
И дѣлай должное, приказано ль оно
Иль нѣтъ еще, того отнюдь не разбирая.
А у тебя всегда надежда впереди:
Твой ясный день прійдетъ, того ты и гляди.

Что̀ мы бранимъ, что̀ хвалимъ мы? скажите;
Вѣдь счастье и несчастье въ насъ самихъ:
Всмотритесь въ вещи вы, въ себя потомъ войдите,—
Вся шаткость, вся непрочность ихъ
Откроется предъ вами ясно.
Кто самъ собою правитъ властно,
Тотъ и надъ міромъ властелинъ.

Такъ же точно чувствуемъ мы всю искренность любви въ стихахъ его къ невѣстѣ, когда онъ такъ просто и чистосердечно говоритъ:

Одно вѣрное сердце узнать,—
Не выше ль сокровищъ всѣхъ въ мірѣ?
Нашедшему кладъ—исполать!
Счастливѣй царя я въ порфирѣ,
Не помню и тяжкихъ скорбей:
Кладъ-сердце нашелъ я у ней.

Свѣжо и великолѣпно звучитъ его воззваніе къ Эльбѣ,—да подымется рѣка на влажныя свои ноги и повѣдаетъ краснорѣчивыми волнами, какъ славно бился на берегахъ ея Густавъ Адольфъ за свободу вѣры. Рано слегши самъ на смертный одръ, онъ смѣло могъ сказать въ своей эпитафіи, что былъ свободенъ, принадлежалъ самому себѣ и пѣлъ, какъ ни кто изъ его согражданъ.

Подобно Флемингу, непосѣдную жизнь велъ и Андрей Грифіусъ (1616—1664). Во время Тридцатилѣтней войны перебывалъ онъ и въ Лондонѣ, и въ Парижѣ, и въ Венеціи, пока наконецъ нашелъ спокойствіе и семейное счастье дома; но какъ собственныя его страданія, такъ и бѣдствія отечества породили у него пасмурное настроенье. Оставшись рано сиротою и подвергшись вмѣстѣ съ своей семьей гоненіямъ за вѣру, онъ испыталъ не одно только то горе, что война и моровое повѣтріе опустошали родной его край: у многихъ и завѣтное сокровище души отнималось тогда силой. Все земное великолѣпіе должно обратиться въ прахъ и плѣнъ; оттого и смотритъ онъ на него съ меланхолическими похоронными мыслями, выражая ихъ въ богатомъ образами и высокопарномъ языкѣ; но, готовый излиться въ жалобахъ на то, что ему какъ будто одному суждено нести свое горе, онъ вдругъ вспоминаетъ о Богѣ, являющемъ силу свою именно тогда, когда изнемогаетъ наша

сила; мы тогда и усматриваемъ его ясно, когда думаемъ что онъ совершенно отъ насъ скрытъ.

Пройдемъ молчаніемъ цѣлую бездну риомоплетовъ, примыкавшихъ къ этимъ главнымъ вождямъ Силезской школы, чтобы упомянуть о Симонѣ Даксѣ и его кёнигсбергскихъ товарищахъ, такъ-какъ его пѣсня объ Аннушкѣ изъ Тàрау (Aennchen von Tharau) доказываетъ, что, не смотря на подражаніе древнимъ, обильная антитезами риторика не совсѣмъ еще заглушила и чистосердечный народный голосъ; онъ не проступаетъ только въ (зазнавшейся) литературѣ, но попрежнему дѣйствуетъ втиши, какъ дѣйствовала богатырская былина во времена Оттоновъ, а потомъ сливается-таки у Гёте съ художественною поэзіей. Групе подробно изобразилъ весь этотъ періодъ. Отнесемся и мы, подобно ему, съ радушнымъ привѣтомъ къ Фридриху фонъ-Шпеэ, этому полевому цвѣтку, взросшему среди садовыхъ тюльпановъ и нарциссовъ, этой вольной лѣсной птичкѣ, распѣвающей среди засаженныхъ въ клѣтку и обученныхъ на свистокъ. Не даромъ назвалъ онъ сборникъ своихъ пѣсенъ „Задорнымъ соловьемъ" (Trutznachtigall): назло всѣмъ ученымъ соловьямъ раздаются онѣ такъ мило и пріятно. Свойственное миннезенгерамъ чувство природы и самые звуки ихъ поэзіи переноситъ онъ на религіозную почву. А тутъ встрѣчаемъ мы опять настоящаго поэта въ лицѣ Павла Гергарда. Среди борьбы и гоненій за вѣру держится онъ крѣпко за Бога и за Христа; скорбь грѣха и радость искупленія, испытанная имъ самимъ и въ тревожной и въ успокоенной душѣ, потребность благодати и спасенья высказываются у него полными чувства безъискусственными звуками, и однакожь благороднымъ, образованнымъ языкомъ. Ристъ вдается немного въ декламацію, что̀ видно и изъ извѣстнаго его гимна:

О вѣчность, громовое слово,
О мечъ, пронзающій сердца,
О ты, начало безъ конца!

Николаи, напротивъ, старобытнѣе и лиричнѣй. Въ лицѣ Іисуса привѣтствуетъ онъ лучезарную денницу; у него звучатъ намъ опять средневѣковыя „зорьки;" только возлюбленный теперь—Христосъ, а община вѣрныхъ—мудрыя жены, идущія навстрѣчу ему съ зажжеными свѣтильниками.—При Лютерѣ евангелическое исповѣданіе высказалось во всей своей полносильности, церковный гимнъ сталъ пѣніемъ всѣхъ прихожанъ. Но теперь начинаетъ болѣе выступать впередъ субъективность гимнослагателей, и смотря по собственнымъ переживамъ, побуждавшимъ ихъ высказываться поэтически, смотря по тому пути, какой приводилъ ихъ самихъ отъ чувства къ размышленію, они и передавали это въ словахъ въ назиданіе и поученіе единовѣрцамъ. Таковъ гимнъ Родигаста: „Все благо, что̀ творитъ Господь" (Was Gott thut das ist wohlgethan), или еще гимнъ Нейтарка:

Wer nur den lieben Gott läszt walten
Und hoffet auf ihn allezeit,
Den wird er wunderbar erhalten
In allem Kreuz und Traurigkeit. *

* То-есть: Кто всей душой предастся Богу,
Возуповаетъ на него,

Даже и женщины, царственныя особы, равно какъ и простыя мѣщанки, сочиняли религіозные стихи. Такъ извѣстный гимнъ: „Іисусъ, моя надежда" (Iesus meine Zuversicht) написанъ супругой великаго курфирста Бранденбургскаго. Другія, наконецъ, пѣли также и мірскія пѣсни, напримѣръ графиня Аврора фонъ-Кёнигсмаркъ и рано умершая Сибилла Шварцъ.

Одинъ южный Германецъ, Грефлингеръ, переселясь на сѣверъ, хотя и не подумалъ еще слить народнаго напѣва съ ученою поэзіей, но воздѣлывалъ уже и то и другое порознь; этотъ „дунайскій Селадонъ", какъ называлъ онъ себя самъ, правда очень сухъ и скученъ въ своемъ разсказѣ о Тридцатилѣтней войнѣ, писанномъ александрійскими стихами, но довольно свѣжъ и веселъ въ застольныхъ и любовныхъ пѣсенкахъ:

Ай, дивный виноградный сокъ,
Источникъ жизни ты, и радости, и силы!
Жаль отъ тебя пустѣетъ кошелекъ,
А наполняй ты кошелечекъ милый,
Я страшно бы тогда разботатѣлъ,
Заткнуть бы за поясъ Венецію съумѣлъ! *

Лауренбергъ осмѣиваетъ на нижнегерманскомъ нарѣчіи ремесленническое стихоплетство по всѣмъ возможнымъ случаямъ какъ ученаго, такъ и неученаго люда, умышленную и неумышленную помѣсь языковъ, обезьянское подражаніе иноземнымъ модамъ. Рахель относительно формы шелъ по слѣдамъ Опица, а въ образецъ содержанія взялъ себѣ Ювенала; и онъ требуетъ отъ стихотворцевъ учености; въ долгія ночи, говоритъ онъ, имъ надо издерживать больше масла нежели вина, а за тѣмъ онъ того только считаетъ поэтомъ, кто

Самъ отъ себя создать хоть что-нибудь посмѣетъ,
Чего ни кто еще не думалъ, не сказалъ;
Примѣру лучшихъ слѣдуй, но безъ кражи,
Равняйся имъ, да будь и мастеръ самъ.

Сатиру охотно называли тогда длинною эпиграммой, а эпиграмму короткою сатирой. Въ то время любили затѣйливо высказать какую-нибудь остроумную мысль, облечь ее въ щегольски-изящный образъ, а это прямо вело къ поговорочной поэзіи, которая какъ пчела, вмѣстѣ съ острымъ жаломъ, несетъ обыкновенно и сладкій медъ; этой отраслью занимались всѣ почти именитые Силезцы, и она истинно радуетъ насъ сравнительно съ высокопарнымъ многословіемъ большей части другихъ стихотвореній. Цинкгрефъ собралъ изреченія знаменитыхъ людей,—Апофоегмы. Кромѣ греческой аноологіи, Марціала и латинскихъ стиховъ Англичанина Оуэна, тутъ помогалъ дѣлу и Востокъ: Чернингъ перевелъ поговорки Могаммедова племянника, Али, Олеарій (Эльшле-

---

Тому Онъ благодать премногу
Окажетъ, укрѣпивъ его
Средь всякой скорби и печали,
Какія бы ни удручали.

* Венеція слыла тогда богатѣйшимъ изъ государствъ, какъ теперь Англія.

беръ) привезъ съ собой изъ того похода Аргонавтовъ, котораго Орфеемъ былъ Флемингъ, не только что новый напитокъ, кофей, но также и поэтическую мудрость изреченій Саадія (III, 1, 225). Къ лучшимъ нѣмецкимъ произведеніямъ цѣлой той эпохи принадлежатъ эпиграммы Лóгау и „Херувимскій странникъ" Ангела Силезія, какъ прозвалъ себя Шеффлеръ. У перваго находимъ богатство свѣтской опытности, свойственное такому человѣку, который и въ государственной и въ придворной службѣ умѣлъ сохранить безпредубѣжденный взглядъ, независимый образъ мыслей и здоровое сердечное чувство; у послѣдняго—ту вполнѣ преданную Богу созерцательность, которая все относитъ къ вѣчному, обрѣтаетъ миръ свой въ Богѣ, и высказываетъ въ риомованныхъ поговоркахъ истины духовнаго христіанства, какъ проповѣдывали его великіе мистики, начиная съ Экарта. Шеффлеръ держится александрійскаго стиха, у Лóгау разнообразіе содержанія связано съ разнообразіемъ и формы. Изъ сочиненій его можно собрать цѣльное зеркало того времени и тогдашнихъ нравовъ. Что онъ свободенъ, вполнѣ принадлежитъ самъ себѣ, это и ему кажется истиннымъ счастіемъ; однакожь онъ говоритъ:

Свободой гдѣ слыветъ, все дѣлать, что угодно,
Тамъ въ свинство перейдетъ, пожалуй, бытъ народный.

Служу, когда могу, быть всякому по нраву
Готовъ я,—не въ ущербъ лишь собственному праву.

Кто при Дворѣ задумалъ правду сѣять, тотъ часто лишь однѣ невзгоды соберетъ;
А выпадетъ ему случайно благосклонность, льстецы и тутъ спѣшатъ испортить дегтемъ медъ.

Ахъ, лучше честнымъ пóтомъ обливаться,
Чѣмъ съ лицемѣрами кутить и величаться.
Да, лучше во сто кратъ кулакъ мозолить свой,
Чѣмъ чужеядцемъ быть, и потъ лизать чужой.
Повѣрьте, лучше хлѣбъ пріобрѣтать работой,
Чѣмъ пышно жить—и умереть съ заботой.

Добрымъ людямъ не мѣшаетъ позанять кой-что у лиса, да отчасти и у льва;
Чтобъ мошенникъ не провелъ ихъ, а злодѣй чтобы боялся, духъ зачуявъ ихъ едва.

Среди бѣдствій Тридцатилѣтней войны и среди горькихъ заботъ частной жизни крѣпко держится онъ изреченій, вродѣ слѣдующихъ:

Если нынѣ чортъ хозяинъ и вездѣ стоитъ въ челѣ,
Завтра будетъ Богъ владыкой и царемъ на всей землѣ.

Легче сумка, и тяжелая, тому,
Кто терпѣнья сунетъ въ эту же суму.

Доживъ, наконецъ, до желаннаго мира, онъ съ прискорбіемъ видитъ, какъ глубоко повредился народъ и въ нравственномъ отношеніи: затоптаны въ грязь вѣра и вѣрность, которыми держался свѣтъ; родной край надѣлъ чужеземную ливрею, онъ дотого обнищалъ, что ему только и впору одни лохмотья. Поэтъ сильно настаиваетъ на равномъ для всѣхъ сословій человѣческомъ достоинствѣ:

Кто жадно ищетъ предковъ дальнихъ,
Какихъ древнѣе въ мірѣ нѣтъ,
Тому прійдти прямой вѣдь слѣдъ
Къ первѣйшему изъ всѣхъ первоначальныхъ,
Къ тому, кто былъ землею самъ,—
Нашъ общій праотецъ Адамъ.
Тутъ дѣло—не въ родствѣ съ землею,
А какъ ни подымай своей гордыни рогъ,
Но родословною не брезгать же такою,
Гдѣ во главѣ стоитъ отъ вѣчности самъ Богъ.

Религіозность лежитъ для него въ образѣ чувствъ и мыслей: только изъ поступковъ и совѣсти человѣка можно заключать о его вѣрѣ. Но обокъ съ этимъ Лóгау дозволяетъ себѣ иногда и грубоватыя шуточки. Отчего, говоритъ онъ, Нѣмцамъ и не пить больше нежели ѣсть, когда на землѣ больше воды, нежели суши, и даетъ при этомъ отличное правило:

Вино хорошее накладно кошельку, а скверное—желудку вредно,
Такъ лучше пусть страдаетъ кошелекъ, чѣмъ портится желудокъ бѣдный.

Извѣстны стихи его на май:

Май мѣсяцъ это—первый поцалуй,
Землѣ даваемый небесными устами;
Теперь невѣстою свободно онъ ликуй,
Чтобъ матерью потомъ явиться между нами.

Все созерцать въ Богѣ и Бога опять во всемъ, единиться съ нимъ въ любви,—вотъ основной тонъ стихотворныхъ изреченій Ангела Силезія; они напоминаютъ намъ Фериделдинъ-Аттара и Джелаледдинъ-Руми, если Лóгау мы уподобимъ Саади. Силезій говоритъ:

Божество—родникъ глубокій, въ немъ всему источникъ данъ:
Все въ него жь течетъ обратно: это—море-океанъ.

Ключу подобенъ Богъ, течетъ онъ сладкозвучно,
Вливаясь въ тварь свою, но также безотлучно
И нераздѣльно весь живя въ себѣ самомъ.

Въ тебѣ и радости небесъ, въ тебѣ и адскихъ мукъ жестокія страданья;
Найдешь вездѣ ты все, къ чему бы ни простеръ свои усильныя желанья.

Здѣсь на землѣ иль тамъ, на высотѣ небесной, ты хочешь Бога созерцать?
Свое, какъ зеркало, очисти сердце прежде, чтобъ божій ликъ въ немъ ясно отражать.

Голгоѳскій крестъ тогда отъ золъ спасетъ тебя,
Когда его въ груди воздвигнешь у себя.

Мы находимъ у него силу и пріятность тамъ, гдѣ сама жизнь даетъ пищу его дарованію; но когда онъ начнетъ пріискивать для себя предметы, тутъ намѣсто искусства является натянутая искусственность: выбравъ, напримѣръ, что-нибудь пошлое, безсодержательное, онъ старается придать ему значеніе съ помощью необычайныхъ прикрасъ и доходитъ до кудреватости, до

злоупотребленія метафорами и до самыхъ странныхъ оборотовъ рѣчи. Вслѣдъ за первою порой Возрожденія, которая подражала древнимъ на поволатинскомъ языкѣ, настала вторая, обратившаяся уже къ отечественному, но вдавшаяся теперь въ ту крайнюю изысканность, какою страдали „вычурники" во Франціи (les précieux); Буало́ очистилъ тамъ впослѣдствіи вкусъ упрощеніемъ слога, чѣмъ благотворно подѣйствовалъ и на другіе края. Я упоминалъ еще прежде о іезуитскомъ стилѣ въ связи́ съ барокомъ и съ манерностью Итальянца Марини, а теперь, немного выше, назвалъ Гофмана фонъ-Гофмансвальдау и Лоэнштейна нѣмецкими представителями цвѣтистой надутости и переслащеннаго сладострастія. Грубая наивность народнаго тона и похотливое легкомысліе высшихъ сословій повели заодно и вмѣстѣ къ безстыдному распутству въ канцелярскомъ слогѣ чувственной любви, причемъ сладострастныя выходки Лоэнштейна отличаются еще холодностью. Любовная переписка или такъ-называемыя героиды были обычною поэтическою формой этихъ господъ и ихъ подражателей,—формой, перенятой у Овидія; Адамъ ли пишетъ къ Евѣ, принцесса Эболи къ королю Филиппу, Абелардъ къ Элоизѣ, или Агнеса Бернауэръ къ герцогу Альбрехту,—это для нихъ все равно: ни гдѣ не индивидуализованы характеры, положенія, оттѣнки чувства, вездѣ однѣ и тѣ же полныя антитезъ и грязныхъ намековъ раздутыя фразы, „маринованныя венериной солью", какъ выразился въ шутку Абшацъ, одинъ изъ молодыхъ поэтовъ, которые стали опять возвращаться къ простотѣ. Очевидно повѣтріе метрессъ начинаетъ охватывать и Германію. Верникe боролся съ этимъ направленіемъ посредствомъ язвительныхъ эпиграммъ, и обращенный имъ Гунольдъ также возсталъ противъ этихъ мерзостей, выдававшихъ себя за поэзію. Гофманъ фонъ-Гофмансвальдау смолоду былъ цѣломудренъ и въ чувствахъ и въ выраженіи, но потомъ невольно увлекся мариніевскимъ вкусомъ времени и похвалами, встрѣтившими нѣкоторыя его вольности. Отрадно видѣть, что подконецъ 17-го столѣтія Христіанъ Вейзе снова возвращается къ простотѣ, хотя надо сказать правду, пѣсни его въ честь добродѣтели какъ-то суховато-трезвы. Было истиннымъ прогрессомъ уже и то, когда придворные поэты, Каницъ, Бессеръ, Кёнигъ, положимъ безъ всякаго размаха фантазіи и безъ малѣйшей свѣжести чувства, но все-таки, какъ образованные государственные люди, начали писать изящные стихи въ стилѣ Расина и Буалò. Быть-можетъ, и тутъ еще лучшее даетъ намъ тотъ же опять религіозный гимнъ, напримѣръ десллеровъ: „О другъ сердецъ, какъ хорошо въ твоей любви успокоенье!" (Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, wenn ich in deiner Liebe ruh!) Далѣе идетъ прекрасная строфа:

Веди меня въ пустыню испытаній,
Пойду я, опираясь на тебя;
Изъ облачныхъ грудей ты кормишь тьму созданій,
Чего же мнѣ бояться за себя?
Ввѣряюся твоимъ путямъ чудеснымъ,
Они ведутъ въ любовь и благодать;
Съ меня довольно—твердо уповать,
Что ты со мной въ краю, хотя мнѣ безвѣстномъ.
Я знаю, что кого ты хочешь вознести
Превыше яркихъ звѣздъ, превыше солнцевъ ясныхъ
Его ты напередъ пытаешь низвести
Въ искусъ средь дебрей и низинъ опасныхъ.

Такъ, обруку съ нѣмецкой лирикой прошли мы весь 17-й вѣкъ, и намъ остается только окинуть бѣглымъ взглядомъ другіе виды поэзіи. Достойно вниманія то, что Шульцъ, прозвавшійся Скультетомъ, и Грифіусъ, переименовавшійся такъ изъ Андрея Грейфа, воспѣвали Геосиманію и Голгоѳу то нѣмецкимъ александриномъ, то латинскимъ гексаметромъ и предуказывали такимъ образомъ религіозный эпосъ Клопштока еще до мильтонова „Потеряннаго рая", но разумѣется далеко уступая послѣднему. Постель отважился-было на свѣтскій эпосъ „Виттекинъ", но онъ вышелъ у него не столько поэтичнымъ, сколько патріотическимъ. Протестантскій пасторъ Бальтазаръ Шуппъ въ Гамбургѣ и католическій священникъ Авраамъ а-Санта-Клара въ Вѣнѣ прямо переводятъ насъ къ сатирикамъ, такъ-какъ они занесли фарсъ на церковную каѳедру и поучали мудрости въ шуточкахъ и анекдотахъ; послѣдній особенно забавенъ уморительною игрой словъ, а первый полонъ ядренаго остроумія противъ тогдашняго школьнаго педантства. Подобнымъ же путемъ шелъ Мошерошъ, который въ „Видѣніяхъ Филандера фонъ-Зиттевальда" воспроизвелъ Грезы Испанца Кеведо, изобразивъ въ аллегорическихъ картинахъ нравы времени; но бичуя самонадѣянное всезнаніе, самъ онъ выставляетъ напоказъ всю свою ученость, и осмѣивая новомодное подражаніе чужеземцамъ и въ одеждѣ и въ словахъ, самъ начиняетъ свою нѣмецкую рѣчь множествомъ греческихъ и латинскихъ, итальянскихъ и французскихъ снадобей. Его картина солдатской жизни наводитъ насъ на человѣка, описавшаго въ юмористическомъ романѣ всѣ ужасы Тридцатилѣтней войны и ставшаго этимъ на ряду съ повѣстями Испанцевъ въ плутовскомъ или мошенническомъ вкусѣ: я говорю о Христофѣ фонъ-Гриммельсгаузенѣ, авторѣ похожденіа „Симплициссимуса" (то-есть простофили, хотя герой всущности вовсе не простъ). И здѣсь самъ главный дѣятель разсказываетъ свою исторію. Еще мальчика воспитываетъ его въ Шпессартѣ одинъ отшельникъ, и эта удаленная отъ міра жизнь выходитъ отличнымъ контрастомъ къ тому непосѣдному мытарству, въ какое вдался потомъ Симплициссимусъ и которое тѣмъ уморительнѣе отражается въ его простотѣ, чѣмъ оно безпутнѣе и презрительнѣй. Все предстаетъ намъ здѣсь въ живой наглядности, и бездна бытовыхъ картинъ движется по широкому историческому фону. Его неотесанность въ связи съ природнымъ остроуміемъ и смѣткой потѣшаетъ солдатъ, въ среду которыхъ онъ попалъ, а у коменданта ихъ родится ужасная мысль совсѣмъ свернуть ему голову разными проказами, сбивать его на каждомъ шагу съ толку и потомъ забавляться его глупостью; но Симплициссимусъ замѣчаетъ это, прикрывается съ умысломъ личиной дурака и тѣмъ безоколичнѣе высказываетъ людямъ наголо́ всю правду. Изъ шута́ становится онъ послѣ самъ вороватымъ побродягой, изъ совѣстдрала чистымъ уже проходимцемъ; то богатѣя, то раззоряясь опять въ пухъ, онъ и въ Германіи и въ чужихъ краяхъ является представителемъ тогдашней страсти къ путешествіямъ и приключеньямъ. Жаль только, что дѣйствительный бытъ того времени носилъ на себѣ печать такой грубости и низости, которыхъ не могъ обойдти и изображавшій его авторъ! Подконецъ, исполненный презрѣнья къ свѣту, Симплициссимусъ снова удаляется въ уединеніе.—Поэтъ самъ воспроизводилъ себя потомъ въ разныхъ еще подобнаго рода книгахъ, но до Симплициссимуса уже не дошелъ, равно какъ и многіе другіе подражатели, которые болѣе и болѣе вдавались въ хвастливое

описаніе путешествій; напротивъ, къ концу вѣка появилось на „родномъ“ верхненѣмецкомъ языкѣ „Правдивое, любопытное и крайне опасное путешествіе Шельмуффскаго по морю и пó суху“,—уморительнѣйшій фарсъ, въ которомъ для пародіи всей этой манеры воспользовались именемъ и характеромъ одной народной фигуры въ Гамбургѣ.

Передъ вѣрностью и свѣжестью, съ какими Гриммельсгаузенъ рисуетъ дѣйствительно-пережитое, выходятъ просто жалкими тѣ безвкусные и ученые любовные романы, которые писалъ онъ по французскимъ образцамъ. Книга Цезена, „Адріатическая Розамунда“ Риттергольда фонъ-Блауэпа (псевдонимъ), оставила, какъ самъ онъ говорилъ, „открытымъ для его послѣдователей этотъ увеселительный маленько-тряскій путь“. Потомъ въ галантно-придворномъ романѣ Бухольца политическая исторія соединена была съ любовною, и въ повѣсть вплетены духовныя пѣсни и даже назидательныя проповѣди, для того чтобы и суетная и набожная душа одинаково находили въ ней себѣ пищу. Генрихъ Ансельмъ фонъ-Циглеръ ундъ-Клипгаузенъ очаровалъ въ своей азіатской „Банизѣ“ читающую публику такою прозой, въ которую онъ внесъ всѣ цвѣтистыя вычуры Гофмана фонъ-Гофмансвальдау, и самъ даже Лоэнштейнъ сочинилъ въ двухъ толстыхъ квартантахъ замысловатую политическо-любовно-героическую исторію про Арминія и Туснельду. Языкъ здѣсь уже чище, и хотя далеко не безъ напыщенности, тѣмъ не менѣе однако полонъ силы. Книга эта служитъ явнымъ свидѣтельствомъ того, какъ у тогдашнихъ ученыхъ многознайство заступило мѣсто науки. Лоэнштейнъ—настоящій полигисторъ, въ головѣ у него цѣлая библіотека, а романъ его—цѣлый конверсаціонслексиконъ, подслащающій будто бы снадобье полезныхъ знаній сахаромъ и патокой любовныхъ разсказовъ. Такъ здѣсь, изображая пору первобытной германской старины, онъ высыпаетъ передъ изумленнымъ читателемъ груду всякаго рода замѣтокъ и свѣдѣній; онъ, видите, хочетъ слѣдовать правилу Горація, что полезное должно разбавлять пріятнымъ, хочетъ вмѣстѣ и научить и позабавить. Когда Брейтингеръ принялся за реформу нѣмецкой литературы, онъ уподоблялъ сочиненіе Лоэнштейна дорогому, если хотите, обѣду, за которымъ хозяинъ вдоволь подалъ всего, что только смогъ достать йзблизи и издалёка, но гдѣ кушанья приготовлены такъ дурно, такъ безалаберно одно за другимъ слѣдуютъ, дотого пересолены и напичканы всякимъ прянымъ зельемъ, что гости, сидя за преизбыточнымъ столомъ, поневолѣ голодаютъ.

Въ Германіи разъигрывалась кровавая драма всемірной исторіи въ то время, когда въ Англіи, Испаніи и Франціи трагедія и комедія развернулись и въ литературѣ, и на сценѣ. Зачатки къ этому существовали, пожалуй, и тамъ, и конечно кажется желательнымъ, чтобы какой-нибудь геній, вродѣ Лессинга, Гёте, Шиллера, тогда же бы выработалъ художественную форму нѣмецкой драмы подъ двойственнымъ вліяніемъ Шекспира и Корнеля; но между тѣмъ хорошо было и то, что націи пришлось напередъ внутренно рости въ теченіе цѣлаго еще вѣка, и что потомъ нѣмецкая трагедія какъ нарочно совпала съ новою борьбой за человѣческія начала и отозвалась на нее въ возрожденіи, опиравшемся уже не на Римлянъ, а на Грековъ, и не отрекшемся притомъ отъ своей собственной народности.

32

Я при случаѣ упоминалъ о томъ, что обокъ съ религіозными мистеріями и моралитетами вначалѣ 16-го вѣка появились масляничные фарсы и латинскія школьныя драмы гуманистовъ, что Гансъ Заксъ перелагалъ въ разговорную форму сюжеты изъ древней и новой исторіи или прямо повѣсти: стало-быть и въ Германіи были на лицо элементы, изъ которыхъ въ другихъ краяхъ народный театръ развился до своеобразной художественности; но тутъ наступили религіозныя войны, и при множествѣ мелкихъ и сравнительно крупныхъ государствъ въ раздробленной имперіи не существовало даже и средоточія для первенствующей, верховодной сцены, вродѣ тѣхъ, какія возникли въ Лондонѣ, Мадридѣ, Парижѣ. Правда, пытался было устроить такую сцену герцогъ Генрихъ Юлій въ Брауншвейгѣ, но съ нимъ она и покончилась; да надо притомъ сказать, ни его собственное поэтическое дарованіе, ни самое мѣсто его дѣйствія не могли расчитывать на обширный кругъ вліяній. Англійскіе комедіанты являлись иногда въ приморскіе города Германіи, заглядывали даже внутрь края и играли приноровленныя для того произведенія своихъ лучшихъ драматурговъ. Тутъ, разумѣется, исчезалъ поэтическій блескъ съ его чарами, тутъ больше выѣзжали на сценическомъ дѣйствіи и на грубоватыхъ шуткахъ, а не на основательной и тонкой обрисовкѣ характеровъ. Я не сомнѣваюсь что близкое сродство нѣмецкой кукольной комедіи о Фáустѣ съ трагедіею Мáрло происходитъ отъ того, что послѣдняя игралась въ Германіи. Такъ, вліяніе Шекспира встрѣчаемъ мы въ Брáуншвейгѣ, точно такъ же какъ у Айрера въ Нюрнбéргѣ и впослѣдствіи у Грифіуса. По крайней мѣрѣ теперь піэсы прямо уже расчитывались на сценическое представленіе, но дѣло въ томъ что авторы не умѣли ни поставить во главѣ всего серьёзное дѣйствіе и развить его изъ характеровъ, ни провести какъ слѣдуетъ комическое положеніе. У Айрера въ трагическомъ преобладаютъ кровь и отвратительный ужасъ, а комизмъ основанъ на пахабщинѣ, и лучшія остроты, какъ замѣтилъ уже Гервинусъ, черпаются изъ ночныхъ горшковъ и навозныхъ кучъ. Пора было бы вывесть на сцену картины родныхъ богатырскихъ былинъ, отразить современныя борьбы въ стародавнихъ борьбахъ императора съ папой; но историческій смыслъ былъ еще слабъ, а разрывъ съ средневѣковьемъ такъ крутъ и рѣзокъ, что ученые совершенно позабыли о своемъ отечественномъ и замѣнили его наборомъ античныхъ сюжетовъ. Опицъ перевелъ Антигону Софокла и сенекиныхъ Троянокъ со вкусомъ и хорошо; школа его написала также много театральныхъ піэсъ на случай именинныхъ и другихъ торжественныхъ праздниковъ, но онѣ или игрались любителями, или и предназначались только для чтенія, какъ льстивая похвала въ стихахъ. Кнорръ фонъ-Розенротъ въ своемъ „Сочетаніи Христа съ душою" возвелъ религіозную аллегорію до художественной высоты, напоминающей кальдероновы „Дѣйства," тогда какъ Пегницскій пастушокъ, Клай въ Нюренбергѣ, будучи и актеромъ и поэтомъ вмѣстѣ, какъ новый Ѳесписъ, отрагедилъ своего Ирода и своего Страждущаго Христа такимъ образомъ, что выходилъ на сцену съ хоромъ одинъ одепёшенекъ, декламируя то въ той, то въ другой роли, и стараясь живописью языка наверстать по крайней мѣрѣ для слуха то, что́ оставалось скрытымъ отъ зрѣнія.

Шекспиръ и Корнель видѣли передъ собой блестящій расцвѣтъ своего родного края, а Грифіусъ долженъ былъ сказать, что старался изобразить тщету людскихъ дѣлъ въ нѣсколькихъ трагедіяхъ, именно послѣ того какъ Германія

погребла себя въ своемъ собственномъ пеплѣ. Горькая судьба и личное ве-ледушіе какъ будто бы предназначали его быть трагикомъ, а между тѣмъ комедіи дались ему гораздо лучше. Здѣсь, въ своемъ „Петрѣ Сквенцѣ" разработалъ онъ въ нѣмецкую піэсу эпизодъ ремесленниковъ изъ „Сна въ Ивановскую ночь", здѣсь вывелъ онъ фигуры, напоминающія „Любовныя хлопоты понапрасну", а въ „Горрибилискрибифаксѣ" выставилъ хвастливыхъ солдатъ и чудака школьнаго педанта, при чемъ сильно отдѣлалъ обезьянское подражаніе чужому и модное тогда смѣшенье языковъ, но къ-сожалѣнію не умѣлъ попасть ни на одно интересное дѣйствіе. Въ трагедіи образцомъ ему служилъ впрочемъ не Шекспиръ, а Голландецъ Вондель, и еще больше того Сенека; набѣду, вслѣдъ за Французами, держался онъ за внѣшнее единство мѣста и времени, а гораздо важнѣйшаго единства дѣйствія не соблюдалъ. Вмѣсто того чтобъ развертывать событія изъ характеровъ, онъ по большой части ограничивается только ихъ разсказомъ; мы видимъ передъ собой катастрофу, а психологическое развитіе замѣнено напыщенною декламаціей. Онъ удержалъ хоръ, и охотно составляетъ его изъ аллегорическихъ фигуръ или изъ привидѣній; символизмъ высшей трагедіи, таинственный задній планъ жизни, фантазійная его концепція, а не копировка внѣшней только дѣйствительности, все это носится передъ его умомъ, у него много полновѣсныхъ и сильныхъ чертъ, обличающихъ истиннаго поэта, который однако пришелъ къ драмѣ не отъ народной сцены, а прямо со скамьи школьной учености, и котораго піэсы игрались развѣ лишь одними школьниками, да личными его друзьями. Оттого и въ выборѣ сюжетовъ руководилъ его не народный вкусъ, онъ заимствовалъ ихъ изчужи; героями его являются императоръ Левъ Армянинъ, мученикъ Пэпиніанъ, Шахъ Аббасъ персидскій, а если онъ и хватится когда за новое время, то развѣ выведетъ на сцену умерщвленіе Его Величества Карла Стуарта, короля Великобританіи; піэса, говоритъ онъ самъ, начинается въ полночь, а оканчивается часу въ третьемъ по полудни. Его „Карденіо и Целинда" вышли бы, конечно, во сто кратъ эффектнѣе, дай онъ намъ пережить богатую ихъ исторію, а не выслушать разсказъ объ ней въ первомъ актѣ, послѣ чего мы видимъ передъ собой только уже одно заключеніе! Часто удается поэту бойко высказать въ одномъ словѣ свою мысль, и такія сложныя, какъ Herzenswonne, sonnenklar, bluttriefend, которыми обязанъ ему нѣмецкій языкъ, показываютъ до какой степени онъ выразумѣлъ его геній.

Лоэнштейнъ шагнулъ впередъ только тѣмъ, что не втѣснялъ уже дѣйствія непремѣнно въ одни сутки и дозволялъ себѣ иногда перемѣну мѣстъ; но и у него обрисовка характеровъ замѣнялась патетическою риторикой, при чемъ стремленіе къ эффектному увлекало его въ безвкусную надутость, и трагизмъ, котораго онъ искалъ въ сюжетахъ изъ римской и турецкой исторіи, смѣшивался въ его понятіяхъ съ отвратительно-ужаснымъ, разбавленнымъ еще сладострастной похотливостью. Въ его „Софонисбѣ" Масинисса овладѣлъ замкомъ Сифакса и бросилъ послѣдняго въ темницу; но Софонисба обмѣнивается платьемъ съ мужемъ, и онъ бѣжитъ; а когда Масинисса приходитъ въ тюрьму, чтобы собственноручно пронзить его кинжаломъ, она показываетъ ему женскую грудь свою, отъ чего врагъ становится вдругъ пламеннымъ любовникомъ, и они тутъ же заключаютъ чувственный союзъ. Когда Агрип-

пина сама соблазняетъ у него сына своего, Нерона, на кровосмѣшеніе, то это конечно уже крайній предѣлъ, до какого когда-либо доходилъ нѣмецкій стихотворецъ! Въ „Султанѣ Ибрагимѣ“ одна женщина, отговаривая его отъ склонности къ невѣсткѣ, Сизигамбѣ, выражается такъ:

Нѣтъ, листва Сизигамбиной красы
Поблекла вѣдь отъ пыла Амурата;
Желать, такъ ужъ желать цвѣтка такого,
Что въ почкѣ скрытъ еще, и цаловать
Пріятно лишь уста непочатыя,
Слюной не отдающія чужой.

Она ипріискала ему такое сокровище, „ребенка нѣжнѣе тѣхъ, что когда-то вылупились изъ яицъ Леды“, и описываетъ этотъ кладъ въ нѣсколькихъ, подобныхъ слѣдующимъ, стихахъ:

Блѣднѣютъ передъ алыми губами
И кровь драконова, и рдѣющій гранатъ;
Пахучѣе всѣхъ мускусовыхъ яблокъ
Дыханіе красавицы моей;
Шары любви у ней—огонь средь снѣгу,
Изъ мрамора вдругъ выникшій кораллъ,
Иль киновари слой, когда вѣночкомъ
На бѣломъ молокѣ всплыветъ онъ вверхъ. *

Христіанъ Вейзе и въ комедіяхъ старался воротить вкусъ къ бо́льшей естественности, но онъ вышелъ здѣсь плоскимъ и вмѣстѣ грубымъ. Галльманъ, въ предисловіи къ своимъ драмамъ, противопоставляетъ піэсы, идущія отъ „людей чтивыхъ и ученыхъ“, тѣмъ, которыя сочиняются простонародіемъ и побродягами. Кочующіе комедіанты и литература расходились между собой въ Германіи все больше и больше. Комедіанты играли обыкновенно одну серьёзную піэсу, такъ-называемое „главное или государственное дѣйство“, а за тѣмъ въ-придачу какой-нибудь еще фарсъ. Для первой сюжетъ брался изъ библейскихъ разсказовъ, романовъ и политическихъ событій. Записывали, сплошь и рядомъ, одинъ только общій планъ, преемственный порядокъ сценъ, ходъ дѣйствія, выполненіе же предоставляли случаю и экспромптному вдохновенью. Это была грубая смѣсь хвастливыхъ солдатскихъ выходокъ, щепетильныхъ галантерейностей и простонародныхъ, двусмысленно-грязныхъ шутокъ, балетовъ, фейерверковъ и дракъ. Главную роль игралъ тутъ паяцъ.

Дѣло ясное, что Готшедъ, взявшій себѣ послѣ этого въ образецъ Корнеля и Расина, могъ явиться очистителемъ вкуса въ нѣмецкой литературѣ.

---

* Мы нарочно старались передать съ буквальной точностью щеголевато-гадкій характеръ обѣихъ выдержекъ. Прим. Перев

ТОРЖЕСТВО СВОБОДЫ ВЪ АНГЛІИ. КРО́МВЕЛЬ И МИЛЬТОНЪ.

Въ Англіи реформація была начата Дворомъ; къ нему первые примкнули прелаты и тѣмъ самымъ спасли для себя іерархію, обставленную множествомъ обрядовъ. Но въ Шотландіи рьяный кальвинистъ Ноксъ настоялъ на исправленіи Церкви по женевскому образцу и ввелъ тамъ пресвитеріанское устройство съ выборными старшинами церковныхъ общинъ. Туда смотрѣли и изъ Англіи тѣ болѣе глубокіе и серьёзные умы, которые принимали близко къ сердцу коренную разработку протестантизма и свободу совѣсти. Они назвались пуританами (чистёнами), потомучто хотѣли очистить сердце и жизнь отъ грѣха и лжеученія, очистить храмъ божій отъ пышности, отъ иконослуженія и отъ молитвы однимъ только языкомъ. Въ противоположность государственной Церкви, они были ревнующимъ по вѣрѣ народнымъ братствомъ, и именно противоположность эта повела ихъ не только къ строгому, но и къ слишкомъ терпкому воззрѣнію на міръ, которое въ избѣжаніе соблазна вооружалось даже противъ театра, противъ танцевъ, противъ разныхъ общественныхъ веселостей и высшихъ наслажденій; народъ же дѣйствительно воспитывало въ нравственныхъ и богобоязливыхъ началахъ. Они подобились Іоанну, проповѣдывавшему покаяніе въ пустынѣ; самоотверженное преодолѣніе мірскихъ соблазновъ заставляетъ ихъ вникнуть въ самихъ себя и освобождаетъ въ сердцѣ просторъ для дѣйствія вышней силы, которой возбудительную и одушевляющую мощь имъ желалось бы испытать на себѣ лично. Изъ числа самихъ пуританъ много было такихъ, которые все еще находили въ шотландскихъ синодахъ и пресвитерствахъ, а равно и въ писаніяхъ самихъ реформаторовъ, остатки прежняго гнета, наложеннаго папами и епископами на истыхъ христіанъ; люди этого закала назвались индепендентами, то-есть независимыми; они исповѣдывали всеобщее священство искупленныхъ, держались одной Библіи, требовали неограниченной свободы совѣсти и признавали непрерывное откровеніе божіе въ сердцѣ человѣка и во всемірной исторіи. Практическій смыслъ Англичанъ наводилъ ихъ впрочемъ съ самаго начала не столько на догматическія мнѣнія, сколько на вопросъ объ устройствѣ Церкви; за тѣмъ имъ пришлось сдѣлать политическій выводъ изъ коренныхъ основъ протестантизма, и они совершили это поистинѣ удивительно; тутъ какъ нарочно подали другъ другу руки мужъ дѣла и мужъ слова, воинъ Кро̀мвель и поэтъ Ми́льтонъ.

Шотландскій царственный родъ Стуартовъ вступилъ по кончинѣ Елисаветы (въ 1608 г.) на англійскій престолъ. Они тотчасъ устремились къ абсолютной власти, и Яковъ I-й съ высоты трона тогда же возвѣстилъ на весь міръ: государи воистину тѣ же боги, такъ-какъ они властвуютъ какъ-бы съ божественною мощью на землѣ, да и всѣ свойства вышняго Творца вполнѣ согласны съ ихъ сущностью; какъ самъ Богъ властенъ творить и разрушать, быть надо всѣмъ судьею, не подлежа ни чьему суду, такъ точно и они безотвѣтственные господа надъ жизнью и смертью своихъ подданныхъ; они могутъ поступать съ

ними какъ съ шашками, подымать и понижать въ цѣнѣ свой людъ, какъ монету. Всѣ права народныя—даръ милости государской. И то, что у боязливо-медлительнаго отца было одною лишь теоріей надменнаго ученаго, то самое вздумалъ выполнить на дѣлѣ сынъ его, Карлъ I, величаво-повелительный отъ природы, чрезвычайно ловкій и смѣлый, но себялюбивый до вѣроломства. Прелаты стали на его сторону; наклонные къ католицизму, * они запечатлѣли союзъ трона съ алтаремъ поговоркою: нѣтъ епископа, нѣтъ и короля! Въ противоположность всему этому пуритане взялись теперь отстаивать вмѣстѣ съ религіозною свободою права народа отъ насильственнаго гнета и его собственность—отъ произвольнаго обложенія податьми. Англійская революція была вначалѣ только охранительною, консервативною противъ захватовъ королевской власти; вождемъ ея выступилъ Гампденъ, человѣкъ законнаго сопротивленія беззаконному произволу; она настояла на осужденіи послушныхъ орудій короля, — архіепископа Лóда и министра Стаффорда; король присягнулъ соблюдать „билль правъ", заключавшій въ себѣ основы англійской конституціи. „Долгій парламентъ" и пресвитеріане поладили бы съ нимъ на этомъ, сдержи онъ только свое слово; но набѣду себѣ онъ затѣялъ съ помощью Шотландцевъ задавить Англію, и тутъ дошло до открытой борьбы въ полѣ. Тогда сбылось на дѣлѣ то, что Гампденъ высказалъ нѣкогда объ одномъ религіозномъ ораторѣ въ парламентѣ: „Если намъ не шутя прійдется разорвать связь съ королемъ, тогда неуклюжій этотъ парень станетъ величайшимъ человѣкомъ въ Англіи." Оливеръ Крóмвель повелъ индепендентовъ къ побѣдѣ, а когда религіозная и гражданская независимость были завоеваны, онъ тотчасъ же сообразилъ, что слѣдуетъ установить любой народу государственный строй подъ рукою сильнаго правительства, и самъ явился человѣкомъ, способнымъ привести это въ исполненье. Въ немъ, къ счастію для края, воинъ соединялся съ государственнымъ дѣльцомъ: патріотъ завоевалъ побѣду, а полководецъ, опираясь на мечъ, съумѣлъ учредить и поддержать порядокъ; Англія нашла въ Крóмвелѣ того вооруженнаго преобразователя, какого такъ жаждалъ для Италіи Макіавелли; онъ былъ строгимъ пѣстуномъ свободы.

Собранныя и объясненныя Карлейлемъ рѣчи и письма Крóмвеля показываютъ съ документальной достовѣрностью, что это былъ вовсе не хитрый лицемѣръ, а человѣкъ истинно-религіозный; но правда, что ни у кого еще въ мірѣ мечтательное религіозное одушевленіе не соединялось въ такой степени съ дѣловымъ государственнымъ смысломъ и съ военной бойкостью, какъ у него. „Уповайте на Бога и берегите порохъ отъ сырости!" (тó-есть: на Бога надѣйся, а самъ не плошай) было его лозунгомъ передъ битвой. Сила росла въ немъ вмѣстѣ съ дѣлами, успѣхи указывали ему всегда новую, высшую еще цѣль, въ ходѣ событій видѣлъ онъ всемощную волю божію, слышалъ голосъ божій въ народномъ голосѣ, и если, какъ необходимый на ту пору человѣкъ, онъ крѣпко держалъ власть въ рукѣ своей, то онъ тутъ же откровенно говорилъ: Пусть могущество мое длится до той лишь минуты, пока оно

* Котораго убереженнымъ остаткамъ обязаны были тѣмъ, что при содѣйствіи королевской власти благополучно пережили первую бурю протестантизма.

вполнѣ согласно съ словомъ божіимъ, пока служитъ на пользу Евангелію, на сохраненіе народу его собственности и правъ. „Жизнь моя, писалъ онъ „Флитвуду, была добровольною жертвой, приносимою отъ меня для всѣхъ". Великіе практическіе дѣятели не могутъ конечо предначертать планъ стремленій своихъ заготовь и въ малѣйшихъ подробностяхъ; они каждый день зорко вглядываются въ событія и смотря по нимъ поступаютъ. И Кромвель не создалъ, разумѣется, движеній, залегавшихъ въ самомъ времени и проторгавшихся съ такою стихійною силой; но путемъ необыкновенныхъ усилій онъ вышелъ побѣдителемъ и урядителемъ надъ ними благодаря тому, что съ добросовѣстной рѣшимостью и правдивостью поставилъ себѣ цѣлью завоевать и отстоять не смотря ни на что и съ готовымъ на смерть мужествомъ религіозную и гражданскую свободу въ полномъ смыслѣ слова. Онъ, конечно, не могъ выигрывать сраженій безъ помощи своихъ набожныхъ „желѣзныхъ реберъ" (какъ онъ называлъ ратныхъ товарищей), но онъ увлекалъ ихъ въ битву своимъ геніемъ и одушевленьемъ и руководилъ ихъ неодолимой силою. Какъ нынѣ многимъ мнится, что въ природѣ милліоны клѣточекъ составляютъ изъ себя организмъ помимо всякой организующей силы, такъ точно и въ исторіи думаютъ обойдтись безъ генія и хотятъ все рѣшишительно приписать одному совокупному дѣйствію многоголовой толпы, не разумѣя при этомъ нутродвижныхъ божественныхъ побудовъ, обусловливающихъ такую совокупность дѣйствія. Но великій человѣкъ разумѣетъ ихъ и ими только становится могучъ; воля его выполняетъ тогда волю исторіи. Какимъ роковымъ исходомъ отозвалось для Франціи то, что Мирабо, не обладая ни строгими нравами, ни богобоязливостью Кромвеля, не внушалъ довѣрія своему народу, всегда подозрѣвавшему въ немъ безпутника! Совсѣмъ иначе могъ бы онъ послужить дѣлу порядка и свободы вполнѣ чистыми руками, хотя онъ собственно и не продавалъ своей совѣсти, а бралъ деньги отъ двора всегда только съ тѣмъ чтобы дѣйствовать по ея же внушенію! Какимъ роковымъ дѣломъ для Германіи было то, что Лютеръ отшатнулся отъ политическаго движенія! Кромвель сродни ему по своимъ душевнымъ борьбамъ по своей любви къ музыкѣ, по пылкой, дебело-порывистой натурѣ, всегда усердно стремившейся къ вѣчному спасенію, но не пренебрегавшей при этомъ и веселою, здоровенной шуткой; разница та, что Англичанинъ бросается съ своимъ религіознымъ чувствомъ и смысломъ прямо въ свѣтскія дѣла и налагаетъ на нихъ печать своего духа. Стоя на высотѣ могущества, онъ, при открытіи парламента, заклиналъ его въ своей первой рѣчи: Во имя божіе, идите съ чистымъ сердцемъ впередъ; будемъ совѣщаться, только выслушавъ прежде, что оно намъ скажетъ. Теперь многіе вѣдь готовы еще зарѣзать другъ друга; но стоитъ намъ выйдти на истинный путь, — любовь водворитъ миръ между вами, и вы воспоете тогда псаломъ Лютера: „Твердыня крѣпкая нашъ Богъ!" Пусть пока Испанцы, пусть всѣ черти возстаютъ на насъ,—во имя Господа намъ все-таки удастся наше дѣло! — Сыну своему, Ричарду, писалъ онъ однажды задушевныя слова, свидѣтельствующія вмѣстѣ и о томъ, до какой степени духъ его былъ свободенъ отъ всякой догматической ограниченности: „Ищи безустанно Господа и единаго его лицезрѣнія; да будетъ „это задачею твоей жизни, этой цѣли да будетъ подслужно все другое. Ликъ „божій можешь ты узрѣть и обрѣсти только во Христѣ; старайся же всѣми

„силами во Христѣ познать Бога; Писаніе ставитъ это выше всего на свѣтѣ,— „по его мысли, это сама вѣчная жизнь. Потомучто истинное вѣдѣніе не есть „только одно внѣшнее знаніе буквы, но знаніе внутреннее, преобразующее „по себѣ сердце и умъ; это—прямо единеніе съ Богомъ, причастіе собственному его существу.“ Тотъ же образъ мыслей и чувствъ сквозитъ во всѣхъ рѣчахъ и дѣлахъ Кро́мвеля; Карлейль справедливо перенесъ на него выраженіе Новалиса о Спинозѣ: это былъ богоупоенный человѣкъ; — „облитый „вѣчнымъ сіяніемъ, прошелъ онъ по темной тогда землѣ: кто же, подобно ему, „велъ мірскія дѣла по внушенію сердца, полнаго идеей Всевышняго? Оттого, „какъ вѣчная, ни чѣмъ не удержимая сила, и шагаетъ онъ по ратоборищу „времени.“

Кро́мвель происходилъ изъ древнесаксонской семьи, а выросъ въ пуританской атмосферѣ. 23 Апрѣля 1616-го года, въ день кончины Шекспира, занесенъ онъ въ списокъ студентовъ кембриджскаго университета. Если къ двумъ этимъ именамъ присоединимъ еще Нью́тона, то найдемъ что одинъ и тотъ же вѣкъ видѣлъ трехъ величайшихъ людей Англіи, что первыя его головы по части искусства, государственности и точной науки были Англичане. Простымъ сельскимъ дворяниномъ жилъ Кро́мвель трудолюбиво въ своемъ имѣніи, какъ вдругъ почувствовалъ небывалыя душевныя потрясенья, глубокія внутреннія борьбы, изъ которыхъ возникло у него мало по малу ясное познаніе христіанства, нравственное возрожденіе, которое онъ называетъ своимъ пробужденьемъ. Мильтонъ говоритъ: „Какъ настоящій христіанинъ, онъ прежде все„го научился познавать самого себя и преодолѣвать враговъ внутреннихъ,— „страхъ, сомнѣніе, тщетную надежду. Ставъ такимъ образомъ господиномъ „самому себѣ, выступилъ онъ противъ врага внѣшняго, какъ опытный уже „въ дѣлѣ ратникъ.“ Его выбрали въ парламентъ; но онъ не отличался въ политическихъ преніяхъ; однакожь по религіознымъ вопросамъ отстаивалъ всегда свободу, и при этомъ говорилъ не фразы, а только дѣло. Когда дворянская партія „кавалеровъ“ собралась подъ знамя короля, и парламентъ выставилъ противъ нихъ войско, но путнаго ни чего не сдѣлалъ, Кро́мвель сказалъ Гампдену: солдаты ваши на́ймиты, кабацкая шваль, выгнанные шинкари; а съ той стороны бьются люди съ званіемъ, дворянскія дѣти: неужели вы думаете, что вашъ пестрый сбродъ выдержитъ напоръ людей, у которыхъ и честь и храбрость въ сердцѣ? Надо противъ нихъ набрать такихъ, которые душой предались бы дѣлу, которыхъ подкрѣпляла бы богобоязливость и совѣсть. И онъ набралъ себѣ подобный отрядъ между окружавшими его индепендентами, обучился вмѣстѣ съ ними владѣть оружіемъ и рѣшилъ судьбу одной схватки;—съ тѣхъ поръ насъ и не побѣждали никогда, говорилъ онъ потомъ на закатѣ жизни. Вмѣсто распутства, проклятій и ругани, въ станѣ его царилъ напротивъ строгій чинъ, пѣлись псалмы, читались молитвы; къ нему собрались люди полные религіознаго одушевленія, рѣшившіеся отвоевать себѣ свободу и, кромѣ Бога, не боявшіеся ни чего. По примѣру ихъ преобразовалось все войско. Кромвель, благодаря доказанному на дѣлѣ организаціонному и полководческому таланту, сталъ его вождемъ, его душой, а черезъ это и героемъ англійской революціи. Когда король былъ побѣжденъ, Кро́мвель хотѣлъ спасти его и установить съ нимъ заодно конституціонный порядокъ; но убѣдившись въ его вѣроломствѣ, онъ поневолѣ отступился отъ неисправимаго. Онъ не

допустилъ и долгій парламентъ портить своими толками и разсужденіями добытое уже мечомъ, не допустилъ его играть роль властелина, да не дозволилъ и пресвитеріальной партіи въ союзѣ съ Шотландцами сдѣлать свое преобразованное исповѣданіе и богослуженіе обязательнымъ для всѣхъ и преслѣдовать иновѣрцевъ. Онъ, правда, вступилъ съ войскомъ въ Лондонъ, но войско это состояло вовсе не изъ преторіанцевъ, а изъ отважнѣйшихъ людей, самыхъ ревностныхъ въ Англіи сторонниковъ религіозной и гражданской свободы; это были не наймиты, а граждане, многіе даже—отцы семействъ; „поставивъ на карту свою жизнь, они имѣли и интересъ и право зорко наблюсти за тѣмъ, чтобы „конецъ борьбы вышелъ для нихъ удовлетворительнымъ", какъ выразился самъ ихъ предводитель. Благодаря войску, демократія, духъ индепендентовъ, восторжествовали надъ аристократіей, надъ прелатами и исключительностью пресвитеріанцевъ. Войско же поставило и грозный вопросъ: не слѣдуетъ ли послѣ гибели такого множества неповинныхъ предать суду главныхъ виновниковъ, въ томъ числѣ и самого короля? Кро́мвель сначала противился этому, онъ видѣлъ что часть народа все-таки еще привязана къ Карлу Стуарту, видѣлъ, что казненный король будетъ могущественнѣе живого; но голосъ пуританъ требовалъ слишкомъ громко и единодушно, чтобы равенство передъ Богомъ и передъ закономъ не считалось болѣе за шутку, а стало дѣломъ воистину. Они крѣпко вчитались въ ветхій завѣтъ, и Богъ мести, Богъ Иліи пророка одержалъ въ нихъ верхъ надъ духомъ милосердствующей любви, кровь за кровь казалась имъ необходимою. Въ ту пору, когда въ другихъ краяхъ устанавлялась вездѣ абсолютная монархія, имъ желательно было доказать истину библейскаго слова, что и государи такіе же люди, какъ и всѣ.

Какъ республиканскій полководецъ, Кромвель одолѣлъ Ирландію и Шотландію, а какъ государственный дѣлецъ онъ соединилъ ихъ съ Англіей однимъ общимъ парламентомъ. Въ Ирландіи надо было сурово наказать за страшное избіеніе протестантовъ. Кро́мвель и тутъ явился однакожь не палачомъ, а скорѣе врачомъ и судьею. Онъ предлагалъ правосудіе и миръ, но угрожалъ мечомъ, если его къ тому вынудятъ. Величіе его становится ужаснымъ, когда онъ держитъ свое слово на этотъ счетъ и берется безъ пощады задавить первое сопротивленіе; но самыя крутыя мѣры оказались наилучшими и наименѣе кровавыми потому, что вслѣдъ за тѣмъ наступило спокойствіе, и онъ далъ краю благоустроенное управленіе и сверхъ того трудолюбивыхъ поселенцевъ въ лицѣ своихъ солдатъ, столько же крѣпкихъ силою, сколько и чувствомъ законности. Характеристично одно мѣсто кро́мвелева посланія къ ирландскимъ прелатамъ: „Народъ, этотъ безпощадно пришпориваемый конь, станетъ наконецъ лягаться, и тогда ходъ дѣлъ на свѣтѣ приметъ иное направленіе. Людямъ уже и теперь надоѣдаетъ произвольная власть государей и поповъ, и они „начинаютъ прозрѣвать насквозь тѣ фокусы, которыми поперемѣнно поддерживается то духовная, то свѣтская тираннія. Совсѣмъ высвищутъ со свѣту „тотъ принципъ, что будто бы народъ существуетъ ради духовныхъ и мірскихъ властителей. Одни уже свергли съ себя двойное иго и надѣются быть „божіею милостью свободны. Другіе близки къ этому. Въ душахъ бродитъ „много такихъ мыслей, которымъ суждено завершиться въ будущемъ."

Кро́мвель и его войско не могли, конечно, допустить, чтобы долгій парламентъ основалъ олигархію, пресвитеріанское чиноначаліе; они хотѣли полной

гражданской и религіозной свободы для себя какъ и для всѣхъ. Онъ наконецъ распустилъ (или точнѣе разогналъ) парламентъ; но ни кто не пикнулъ и слова, когда онъ его заперъ, и ключъ положилъ себѣ въ карманъ. Народъ выслалъ къ нему довѣренныхъ людей для совѣщаній о конституціи; они передали свое дѣло ему на́ руки, и послѣ короткихъ переговоровъ съ генералами и государственными дѣльцами, тотъ человѣкъ, котораго прокричали хищникомъ, далъ конституцію, сходную съ сѣвероамериканской: свободно-избираемый парламентъ, изъ Англичанъ, Шотландцевъ и Ирландцевъ въ совокупности, отправляетъ законодательную власть и указываетъ на любыхъ ему министровъ; Кромвель, какъ президентъ, подъ именемъ протектора или блюстителя общаго благоденствія, стоитъ во главѣ государства, заправляя при томъ иностранными дѣлами. И онъ заправлялъ ими такъ, что привелъ въ цвѣтущее состояніе морскую силу Англіи, основанную Елисаветой; этому много пособили „Навигаціонный актъ" и побѣды адмирала Блека. Онъ началъ сокрушать первенство Испаніи; Англія, благодаря ему, стала главною протестантскою державой; открылись широкіе пути духу предпріимчивости, двигающему впередъ культуру; объединеніе Великобританіи въ національное государство дало ей и среди міра величественное положеніе. Мильтонъ былъ у Кро́мвеля латинскимъ секретаремъ по иностраннымъ дѣламъ, сочинителемъ государственныхъ бумагъ и грамотъ; онъ привѣтствовалъ героя сонетомъ (который мы передаемъ порусски въ вольной формѣ):

О Кро́мвель, нашъ глава, пробившійся счастливо
Сквозь бури смутъ и сквозь кровопролитій рядъ!
Ведомый вѣрою и мужественнымъ духомъ,
Ты миръ и истину для насъ завоевалъ;
Ты божье знамя несъ отважною рукою
И ярость усмирилъ вѣнчаннаго врага.
Тогда Дарвенъ-рѣка твоей шумѣла славой,
Такъ грянувшей потомъ и съ Дёнбара высотъ;
А послѣ Ворстеръ свилъ тебѣ вѣнецъ лавровый!
Но этимъ рядъ твоихъ не кончился побѣдъ;
Твои же торжества намъ нужны и средь мира:
Вотъ новый врагъ грозитъ неволею душамъ;
О, помоги спасти намъ совѣсти свободу
Отъ наймитовъ-волковъ, которымъ богъ—Маммонъ!

И Кро́мвель возвѣстилъ въ парламентѣ: „Кто исповѣдуетъ свою вѣру, будь „онъ анабаптистъ, индепендентъ или пресвитеріанецъ, во имя божіе ободряйте „ихъ поощряйте, предоставьте всѣмъ свободу совѣсти: вѣдь изъ-за того мы „только и бились. Всѣ, кто вѣруетъ во Христа и живетъ по своей вѣрѣ, суть „члены его тѣла, зеница ока его. У кого есть вѣра, того не слѣдъ стѣснять „изъ-за формы, былъ бы онъ только самъ безъ предразсудковъ относительно „другихъ формъ. Чтобы одинъ силою навязывалъ свой взглядъ другому, это„го я никогда не потерплю." Но по этому именно ни Кро́мвель, ни Мильтонъ не смогли включить въ общій миръ католиковъ, такъ какъ католики сами его не хотѣли и рѣшительно осуждали всѣ другія исповѣданія; увлекаемые нетерпимостью, они въ ущербъ родному краю видѣли верховнаго главу своего въ римскомъ первосвященникѣ.

Кромвель, какъ правитель, желалъ бы примирить восторжествовавшую партію съ побѣжденными, ему хотѣлось ввести парламентское самоуправленіе;

но до этого не допускали, вопервыхъ либеральные теоретики, всегда снова перебиравшіе вопросъ о конституціи, не умѣвшіе управлять сами и не терпѣвшіе управы надъ собой со стороны, во-вторыхъ—роялисты съ ихъ грозящими убійствомъ заговорами, потомъ такъ-называемые „уравнители", the levellers, съ ихъ требованіемъ общаго передѣла земель, и наконецъ „тысячелѣтники", милленаристы, мечтавшіе установить тысячелѣтнее царство благодати черезъ общеніе имуществъ; онъ неоднократно вынужденъ былъ распускать парламенты, призывая Бога на судъ между собой и ими, а страну поручать пока временному управленію своихъ святыхъ ратниковъ, солдатъ, для того чтобы не допустить въ ней безначалія и усобицъ. Военное это пуританство положило во многихъ отношеніяхъ конецъ веселой „доброй старинѣ"; его жесткая дисциплина и пасмурное строгоправіе вызвали гдѣ лицемѣрство, а гдѣ и незапный возвратъ къ безпутному легкомыслію; но въ цѣломъ оно все-таки нравственно возродило націю, укрѣпило въ ней ту серьёзную способность къ дѣлу и то трудолюбіе, которымъ она обязана своимъ величіемъ. Чрезмѣрные наросты, дикія крайности извелись сами собою, а Кромвель былъ всегда отъ нихъ далекъ; великодушный по природѣ и возвеличенный теперь обстоятельствами, онъ сочувственно относился ко всему, что было велико геніемъ, славою, воспоминаніемъ. Однажды парламентъ задумалъ-было возстановить связь съ прошедшимъ, удовлетворить чувство права, успокоить шаткіе умы: онъ хотѣлъ, чтобы Кромвель принялъ королевскій титулъ. Но это не понравилось его старымъ соратникамъ, и онъ отступился отъ почести, заявляя что готовъ и себя и власть свою сложить къ ногамъ того, кто съумѣетъ надежно обезпечить правду и свободу и водворить спокойное между всѣми соглашеніе. „Дѣло, говорилъ онъ, въ томъ, чтобъ урядить миръ и свободу „народа, жаждущаго теперь всего болѣе прійдти наконецъ къ чему-нибудь прочному, и для этой цѣли я готовъ служить вамъ,—служить не какъ король, а „какъ простой констебль (урядникъ). Богъ видитъ, какъ часто приходило мнѣ „на мысль, что я не иначе могу назвать свою должность и свое дѣло, какъ уподобивъ себя хорошему урядинку, поддерживающему въ своемъ приходѣ миръ „и покой. Во всѣхъ буряхъ утѣшало меня то, что вы вѣдь все-таки обладаете „теперь миромъ." Когда наконецъ онъ нашелъ въ смерти желанное успокоеніе, общая суматоха и незнаніе, какъ быть и что́ начать, показали до какой степени онъ былъ необходимымъ человѣкомъ, и какъ должны мы хвалить его за то, что онъ сознавалъ это ясно и имѣлъ достаточно твердой воли, чтобы на этомъ настоять. Послѣдовало возстановленіе Стуартовъ, позорнѣйшая пора во всей англійской исторіи. Но чувство и смыслъ свободы, пра̀ва и истины дотого укоренились и широко разрослись при Кро́мвелѣ, что еще до окончательнаго исхода вѣка они прочно установили власть закона и порядковъ государственнаго самоуправленія, положивъ его краеугольнымъ камнемъ новому общественному бытоpазвитію.

Обокъ съ мужемъ дѣла стоялъ мужъ слова, Ми́льтонъ, который, какъ поэтъ, постигъ идеалы времени и высказалъ ихъ въ качествѣ коренныхъ началъ, въ качествѣ цѣлей развитія, въ качествѣ мѣрила сужденій; размашистыми прозаическими писаньями сопровождалъ онъ историческую борьбу, а когда дѣло пуританства казалось повнѣшности погибшимъ, онъ въ высокихъ своихъ стихотвореніяхъ воздвигъ ему памятникъ, несокрушимѣе всѣхъ бронзъ

и камней. Рѣдко духъ и сущность какой либо всемірноисторической эпохи выражались съ такой величавой опредѣленностью, съ такимъ неодолимымъ, подавляющимъ благородствомъ, какъ въ Кромвелѣ и Мильтонѣ. Подобно израильскимъ пророкамъ или подобно Данту, и Мильтонъ, пѣвецъ и политикъ вмѣстѣ, восторженно увлеченъ религіей и отечествомъ; прекрасно осуществилъ онъ на дѣлѣ слово своей юности: Кто хочетъ создать великую поэму, тотъ долженъ быть настоящею поэмой самъ. Дѣвически-милая, цѣломудренно-чистая молодость этого человѣка смягчала въ немъ неподатливую терпкость уединенныхъ старческихъ его лѣтъ, безпощадную строгость его образа чувствъ и мыслей. Изъ школьныхъ еще упражненій въ латинскихъ, греческихъ и итальянскихъ стихахъ вынесъ онъ то чутье формальной красоты и то соразмѣрное благозвучіе, какими отличаются позднѣйшія англійскія его стихотворенья; онъ, первый изо всего своего народа, выработавшись классически, подражалъ антику не внѣшнимъ уже образомъ или не въ ущербъ отечественному: ту ясность и высоту изложенія, какія онъ пріобрѣлъ изученіемъ древности, Мильтонъ перенесъ на овладѣвшіе тогда народнымъ духомъ библейскіе сюжеты, преимущественно ветхозавѣтные. Душа его произведеній—собственная его субъективность; онъ образно передаетъ въ нихъ свое знаніе и стремленье, свои чувства и переживы: оттого у него и перевѣшиваетъ всегда лиризмъ, оттого въ эпикѣ нѣтъ у него легкой плавности какъ бы самодвижно-текущихъ событій, въ драматикѣ нѣтъ разнообразія своебытныхъ характеровъ; Мильтонъ не исчезаетъ за своими созданіями, какъ Гомеръ или Шекспиръ, и конечно тамъ, гдѣ все берется съ такой священно-серьёзной стороны, уже не можетъ быть мѣста ни весело брыжжущему юмору, ни неудержимому житейскому разгулу, ни рѣзвой художественной игривости. Что бы онъ ни дѣлалъ, что бы ни творилъ, какъ поэтъ,—все это для него настоящее богослуженье. Чувство красоты предохраняетъ его отъ брюзгливыхъ выходокъ чудовидныхъ святошъ его эпохи, и потому онъ передаетъ намъ настоящее ядро пуританизма въ его металлической вѣскости и твердости, но безъ накипей, какъ есть въ полномъ блескѣ.

Джонъ Мильтонъ родился въ 1608-мъ году въ Лондонѣ; отъ отца унаслѣдовалъ онъ духъ строгой, но свободной религіозности, и любовь къ музыкѣ; прилежно учась въ школѣ и потомъ въ кембриджскомъ университетѣ, онъ близко ознакомился съ мыслителями и поэтами Эллады и Рима; душа его, направленная въ соразмѣрномъ развитіи къ высшему, оставалась цѣломудренна и чиста, что избавило его отъ потрясающихъ внутреннихъ столкновеній; строгая добросовѣстность не дозволила ему даже подписать уставныхъ положеній государственной церкви и поступить на ея службу, а потому вплоть до тридцати лѣтъ могъ онъ спокойно жить для ученыхъ занятій въ деревенскомъ домѣ своей семьи, не забывая при этомъ ни наслажденій природою, ни рыцарскихъ искусствъ верховой ѣзды и фехтованія; здоровой души въ здоровомъ тѣлѣ на греческій образецъ требовалъ онъ и для себя, и для народа, а отнюдь не заморенія физическихъ силъ по примѣру школьныхъ тружениковъ. Молодость кажетъ человѣка въ будущемъ, какъ утро предвѣщаетъ день, говоритъ онъ самъ; а у него въ числѣ первыхъ плодовъ досуга встрѣчаемъ мы полный паренія гимнъ на рождество христово; онъ изображаетъ ту высоко-освященную ночь, когда надъ древнимъ міромъ взошла звѣзда новаго спасенія: нимфы обрываютъ на себѣ цвѣтистые вѣнки, въ ропотѣ

волнъ слышится скорбный вопль боговъ природы, но зато лики ангеловъ поютъ Слава въ вышнихъ Богу и на землѣ миръ! Плачъ по утонувшемъ другѣ выходитъ у него виргиліевской эклогою, однакоже и тутъ сквозь античную настушескую пѣснь невольно прорывается негодованіе противъ исказившейся церкви. Маска „Комусъ" представляетъ намъ невинную дѣвушку въ лѣсу, которую съ плясками и пѣснями окружили заманчивые эльфы; но какъ ни сладкозвучны ихъ мелодіи, какъ ни соблазняютъ они ее на прелесть грѣха вопросомъ, какая же необходимая связь между ночью и сномъ?—цѣломудріе наконецъ торжествуетъ и прогоняетъ отъ себя всѣ волшебныя чары. Всего знаменательнѣе изображеніе двоиственной картины жизни: Аллегро и Пенсерозо. Это два совершенно въ параллель идущія стихотворенія, превосходныя по языку, по своей полномысленной сжатости, и въ то же время необыкновенно милыя; каждое слово пробуждаетъ бездну созерцаній и образовъ; Маколей совершенно правъ, говоря: они отличаются отъ обыкновенныхъ стиховъ, какъ розовая вода отъ розоваго масла, какъ сгущенная эссенція отъ разбавленной смѣси. Передъ нами тотъ ландшафтъ, середи котораго жилъ тогда Мильтонъ, но въ одномъ стихотвореніи онъ облитъ солнечнымъ свѣтомъ, въ другомъ одѣтъ мѣсячнымъ сіяніемъ; въ бесѣдѣ, которую ведутъ здѣсь сами съ собой одна ненарадующаяся жизнію душа и другая, погруженная въ тихую задумчивость, мы видимъ встрѣчу беззаботно-ясной веселости тѣхъ блистательныхъ дней Елисаветы, когда росъ Шекспиръ, съ глубокою и строгою серьёзностью начинающейся кромвелевской эры, времени самого Мильтона, или, пожалуй, настроеніе длинно-кудрыхъ кавалеровъ при дворѣ и въ лагерѣ короля Карла I-го противопоставлено здѣсь „стрижкамъ" (Roundheads) долгаго парламента, но свободное отъ всякой земной тяготы, въ ароматѣ и эфирѣ поэзіи. Тамъ улыбается намъ утро, жаворонокъ взвился ликуя въ ясную высь небесъ, и мы идемъ по берегу междугорнаго ручья, встрѣчаемъ на пути веселый охотничій поѣздъ, пастуховъ за дружною трапезой, сельскихъ дѣвокъ и парней пляшущихъ на лугу подъ липой; а потомъ развертывается передъ нами городъ, мы смотримъ на рыцарскій турниръ и слушаемъ, стоя передъ сценою, какъ кровный сынъ фантазіи, сладчайшій нашъ Шекспиръ, поетъ и сыплетъ вольными звуками туземнаго, родного лѣса. Здѣсь, напротивъ, уединенный мечтатель, заслышалъ томную пѣсню соловья и съ томленіемъ глядитъ на небо; потомъ сидитъ онъ, погрузясь въ изслѣдованіе и думу, за ночной лампою, и передъ взоромъ его встаютъ герои древности, Эсхила и Софокла; а когда въ удивленіи высокому и прекрасному прошла такимъ образомъ ночная пора, и солнце пробилось сквозь грустныя дожжевыя тучи, тогда идетъ онъ въ густой лѣсъ, садится въ покинутую келью монастырской развалины и, какъ пророкъ во власяницѣ, ждетъ духа, да вложитъ онъ ему въ уста вѣщее, провидческое слово.

Мильтонъ писалъ тогда одному пріятелю: „Ужь если кому Небо вдохнуло „страсть къ красотѣ и добру, такъ конечно мнѣ. Никогда Церера не искала „дочери своей, Прозерпины, съ такой невыразимой ревностью, съ какою я „ищу постичь идею прекраснаго во всѣхъ возможныхъ явленьяхъ: виды божественнаго чрезвычайно вѣдь разнообразны. Ты хочешь знать, какая же „собственно моя цѣль?—Безсмертная слава, если Богъ поможетъ! Ты хо„чешь знать, что я дѣлаю?—Отращиваю себѣ крылья и готовлюсь летѣть." Это-

то и повело его въ Италію, и извѣстный уже своею любезностью и благородствомъ юноша зажилъ теперь въ Римѣ, во Флоренціи, въ Неаполѣ, отдаваясь созерцанію искусства и древностей, водясь съ тамошними поэтами, ихъ милостивцами и друзьями. Онъ посѣщалъ знаменитаго Галилея, онъ открыто исповѣдывалъ свой протестантизмъ, и недаромъ эпиграмма одного Итальянца говоритъ намъ, что этотъ Англичанинъ былъ бы ангеломъ, будь онъ столько же церковно-благочестивъ, какъ онъ остроуменъ и красивъ собою. Онъ сознавалъ всю цѣну красоты для жизни: очаровательная одежда ея дѣлаетъ любезными сердцамъ и добро и истину, многотрудный путь справедливости, благодаря ей, становится ровнымъ и легкимъ. Подобно Шиллеру помышлялъ онъ объ эстетическомъ воспитаніи народа. Но именно тогда, когда сближеніемъ съ отличными итальянскими умами дошелъ онъ до сознанія всей прелести благозвучнаго ихъ языка и полнаго вкуса изложенія, когда онъ сталъ уже задумывать и собственныя поэтическія созданья,—въ отечествѣ его начались смуты, которыя повели за тѣмъ къ революціи, и самъ онъ теперь говоритъ: „Я считалъ низостью разъѣзжать по чужимъ краямъ въ то „время, когда мои сограждане бились дома за свободу. И потребуй отъ меня „Богъ самомалѣйшей службы черезъ совѣсть, своего глашатая, — позоръ „мнѣ, еслибъ я тотчасъ же не послѣдовалъ его зву!“ Такъ характеръ Мильтона заявилъ себя на службѣ долгу, въ терпкой школѣ житейскаго поприща, и онъ-то именно легъ въ основу поздно-созрѣвшаго художественнаго плода.

Мысли, одушевлявшія его время и его народъ, стремленіе къ свободѣ, и притомъ въ религіозномъ, домашнемъ и гражданскомъ ея видѣ,—все это, разсматриваемое при свѣтѣ библіи, которую реформація поставила высшимъ источникомъ истины, но въ то же время предоставила самостоятельному изслѣдованію и усвоенію каждымъ человѣкомъ, — коротко сказать—весь живой духъ исторіи захватываетъ теперь Мильтонъ глубже и рѣзче нежели кто-либо изъ его современниковъ своимъ проницательнымъ умомъ; а благодаря своему поэтическому вдохновенію, онъ и въ качествѣ политика ставитъ идеалы своего времени конечными цѣлями его развитію. Онъ былъ глашатай своего народа обокъ съ Кромвелемъ, его героемъ, онъ былъ „запѣвалой или хороводцемъ въ драмѣ англійской революціи“, какъ назвалъ его Либертъ, памфлетистомъ въ самомъ высокомъ стилѣ, въ смыслѣ греческаго народнаго оратора; а посредствомъ печатнаго станка сдѣлалъ онъ весь образованный міръ своей читающей публикой. И онъ также росъ по мѣрѣ своихъ задачъ и успѣховъ. Сначала онъ защищалъ пресвитеріанцевъ противъ прелатовъ государственной Церкви, которые, по его словамъ, хотятъ сами властвовать и повернуть опять къ „римскому идолопоклонству“. Но Богъ нераздѣльно соединилъ въ насъ религію съ свободой; истина снимаетъ съ души иго суевѣрія и грѣха и оспособляетъ насъ къ самодѣятельной законной гражданской жизни. Послѣдняя требуетъ серьёзнаго труда и знанія во всемъ мѣры; народъ, повергаясь въ безнравственность, самъ подставляетъ шею подъ ногу тирана. Мильтонъ вездѣ ссылается на библію, какъ на руководящее правило вѣры и дѣятельности; въ ясности видитъ онъ доказательство истины; разумъ столько же способенъ постигать послѣднюю, какъ глазъ—озирать внѣшній міръ при посредствѣ свѣта. Разумъ и совѣсть, какъ открываются они въ душѣ народа вообще, ставитъ онъ выше всякой школьной учености и премудрости церков-

ныхъ прелатовъ. Поэтому народъ самъ и долженъ выбирать своихъ духовныхъ лицъ, которыя, какъ пастыри душъ, ведутъ его къ любви и добродѣтели. Вѣдь, помимо добрыхъ нравовъ, безсильны всѣ законы, а самоуваженіе и благородная чливость человѣка къ себѣ подобному—вотъ кормилицы и наставницы добродѣтели.—Когда же потомъ пресвитеріанцы начали стремиться къ исключительному единовластію, Мильтонъ потребовалъ полной свободы совѣсти, за которую стояли индепенденты. Ни какой власти на землѣ не принадлежитъ право силою стѣснять людей въ вещахъ религіозныхъ. Государство и религія только тогда и преуспѣютъ въ христіанствѣ, когда свѣтскія дѣла совсѣмъ порознятся съ духовными. Въ области религіи должна царить полная свобода внутренняго человѣка; ни что внѣшнее не имѣетъ тутъ ни какой цѣны. Просвѣтительною силой Духа Святого религія вѣдь постоянно развивается, и кто задержитъ ростъ ея какимъ бы то ни было окоснѣвшимъ въ себѣ правиломъ или уставомъ, тотъ явно согрѣшитъ противъ Духа. Священное Писаніе уподобляетъ истину ключу живому: если водамъ его нѣтъ непрерывнаго тока, онѣ обращаются въ грязное болото однообразія и тинистаго преданья.

Мильтонъ крѣпко настаиваетъ на всеобщемъ священствѣ Христіанъ: весь народъ божій, не одни старѣйшины сдѣлались пророками. Церковныя имущества слѣдуетъ употребить на школы и общественныя книгохранилища, а духовныя лица должны содержаться общиной, приходомъ. Насъ все еще преслѣдуетъ привидѣніе цвѣтной рясы, говоритъ онъ однажды со вздохомъ, и помышляя о коверномъ ткачѣ, Павлѣ, желаетъ, чтобы всѣ духовныя лица знали хоть какое-нибудь ремесло, чтобы не приходилось имъ поневолѣ дѣлать ремесла изъ проповѣди. Община не должна нанимать для религіи жилья въ головѣ или въ книгахъ проповѣдника, который бы бросалъ ей за это каждое воскресенье по кусочку или по сухой коркѣ религіозной снѣди; каждый долженъ самъ искать въ Писаніи и отдавать себѣ отчетъ въ своей вѣрѣ. Пусть каждый отъ себя скажетъ слово спасенія, когда внушитъ ему это слово духъ. Всегда искать того, чего мы еще не знаемъ, искать посредствомъ намъ уже извѣстнаго, къ одной истинѣ примыкать другую по мѣрѣ того какъ мы открываемъ ее,—вотъ золотое правило въ богословіи, точно такъ же какъ и въ математикѣ, и нѣтъ ни чего лучше для водворенія согласія въ Церкви. Какъ при внѣшнемъ храмоздательствѣ потребны разные роды рабочихъ, такъ и для созиданія внутренняго храма должны существовать разныя направленія, товарищества, союзы, и какъ тамъ черезъ искусное сплоченіе многоразличныхъ матерьяловъ возникаетъ гармоническая постройка, такъ и здѣсь соединеніе разныхъ взглядовъ можетъ содѣйствовать къ обогащенію и изукрашенію храма духовнаго. Взаимный обмѣнъ мыслей долженъ споспѣшествовать истинѣ, настоящая Церковь должна быть союзомъ любви между самостоятельно-мыслящими христіанами. Пусть приверженцы одного и того же направленія, одного и того же исповѣданія, порознятся въ предѣлахъ всецѣлой общности на меньшія сравнительно группы, но пусть же эти терпятъ одна другую и признаютъ каждую одинаково въ полномъ ея правѣ. Вотъ что было для Мильтона цѣлью реформаціи, и вотъ почему онъ прославлялъ передовыхъ ея бойцовъ: „Герои древняго міра освобождали людей отъ такихъ „тирановъ, которые нудили ихъ къ внѣшней покорности, оставляя духъ на „столько свободнымъ, на сколько могъ онъ имъ быть; наши же герои избa-

„вили насъ отъ тиранническаго ученія, искажавшаго и порабощавшаго внутреннее убѣжденье.“

Домашнюю свободу Мильтонъ основываетъ на нравственной любви въ бракѣ. Чтобы мужская и женская природа окончательно вжились другъ въ друга, чтобы удовлетворить жаждѣ совершенствованія человѣчества, чтобы соединить души на миръ и отраду одна другой,—вотъ главная цѣль брака, а не только что продолженіе рода или чувственное, плотское соединеніе, освящаемое нравственно одной лишь вѣрной любовью. Въ такомъ истинномъ бракѣ осуществляется врожденный побудъ къ общительности, жажда души къ товариществу, къ союзу,—жажда, сильнѣе смерти, настоящій огонь небесный. Наслажденіе сообща идеальными благами жизни во взаимномъ обмѣнѣ всѣмъ, что̀ ни есть, составляетъ счастіе брака для настоящаго поколѣнія, и этимъ даетъ подростающему воспитаніе къ добру впередъ. Такой истинный бракъ нерасторжимъ. Но тамъ, гдѣ супруги обманулись, что̀ всего скорѣе можетъ случиться съ невинными и довѣрчивыми душами, тамъ, гдѣ они не нашли этого тѣснаго сердечнаго и умственнаго союза, гдѣ напротивъ разность натуръ ведетъ къ неуживчивости и строптивому упорству,—тамъ не достигнута главная цѣль брака, и Мильтонъ требуетъ, чтобы въ подобномъ случаѣ допускался разводъ съ правомъ для обѣихъ сторонъ вторичнаго супружества. Этимъ онъ хочетъ не порушитъ бракъ, а напротивъ поднять его, облагородить; онъ хочетъ, чтобы тотъ мнимый союзъ, въ которомъ животная похоть удовлетворяется безъ всякаго душеобщенія, оскверняя тѣмъ святыню брака, расторгался и по другимъ поводамъ, кромѣ одного прелюбодѣянія или плотской немощи. Потомучто ни одинъ союзъ не имѣетъ обязательной силы наперекоръ своей цѣли, ни одинъ договоръ не заключается человѣкомъ себѣ на пагубу, всякій мѣтитъ на пользу, и если на дѣлѣ выйдетъ совсѣмъ противоположное тому, что̀ имѣлось въ виду, то ни кто не обязанъ оставаться всю жизнь въ дознанномъ заблужденіи; необходимо расторгнуть тогда домашній плѣнъ, снять съ страждущаго человѣчества нестерпимый гнетъ домашней напасти. Что̀ Богъ соединилъ, того не слѣдъ разлучать человѣку, это правда; но Богъ соединилъ вѣдь только тѣхъ, кто подходитъ другъ къ другу сердцемъ и помысломъ; а гдѣ человѣческимъ заблужденіемъ заключенъ бракъ, не ведущій къ душевному союзу, тамъ должно предоставлять возможность поправить это и вступить въ новое, полное общеніе любви и жизни, полагаясь въ этомъ на личную совѣсть каждаго. Мильтонъ разбираетъ изреченія Моисеева закона и евангелія относительно брака и развода, и разумнымъ истолкованіемъ началъ христіанства, свободы и любви старается показать согласіе ихъ какъ между собою, такъ и съ его взглядомъ. Мы читаемъ у него по этому поводу слѣдующія прекрасныя слова, совершенно выдающіяся изъ мрачной и кислой морали „стрижекъ“ революціи: Сущность искупленія состоитъ въ томъ, что оно снимаетъ съ насъ тѣ пагубныя оковы, которыхъ гнетъ только напрасно вредитъ душѣ; оно признаетъ и удовлетворяетъ справедливыя наши притязанія на всякое добро и въ этой жизни, и въ будущей. Христіанинъ свыше освященъ на радость и на миръ, и нѣтъ ни одной такой обязанности, которая не требовала бы бодраго веселья для надлежащаго ея выполненія. Мильтонъ развивалъ свои взгляды въ письменномъ представленіи парламенту и въ нѣсколькихъ оборонительныхъ статьяхъ, въ которыхъ

онъ дошелъ даже до горечи и грубостей противъ „безотвязныхъ шавокъ и кровососныхъ мухъ", вынудившихъ его наконецъ отмахиваться и бичомъ и хлопушкой. Въ другихъ сочиненіяхъ удары его полемической палицы ложатся съ лютеровскою почти неудержной силой, но зато и съ тѣмъ закоснѣлымъ упорствомъ пуританъ, которое тотчасъ же готово видѣть въ противникѣ идолослужителя, наемника, похотливца, и изъ тѣсныхъ предѣловъ возбужденнаго чувства не подымается еще до той духовной высоты, которая и въ недругѣ чтитъ убѣжденіе, признаетъ и за сопротивною стороной неотъемлемое право на ея точку зрѣнья, и благодаря именно этому, озирая то цѣлое, до котораго должны доработаться примиренныя между собой противорѣчія, можетъ улыбаться съ спокойнымъ величіемъ (но отнюдь не свысока) даже и въ самомъ жару спора.

Нося въ чистой поэтической душѣ своей поэзію любви и идеалъ брака, Мильтонъ самъ подпалъ обману своего воображенія. Дама, съ которою онъ неожиданно соединился въ 1643-мъ году, которой природная общительность и веселость обѣщали, мнилось ему, счастливѣйшее дополненіе къ его собственной личности, осталась невоспріимчивою ни къ его уму, ни къ его образу чувствъ и мыслей; изъ философскаго его жилья воротилась она въ веселый и оживленный домъ родителей и предпочла строгому пуританину блестящихъ „кавалеровъ". Отецъ ея вскорѣ объявилъ пятномъ для своего герба союзъ дочери съ мятежникомъ. Вышеприведенное нами сочиненіе Мильтона было именно плодомъ этихъ пережитыхъ имъ испытаній. Въ домашней свободѣ онъ видѣлъ прочную основу гражданской, въ семейной нравственности—необходимое условіе государственнаго блага. Два года спустя король былъ разбитъ, и вотъ одумавшаяся теперь жена пала со слезами къ ногамъ Мильтона; онъ простилъ ей и даже пріютилъ къ себѣ въ домъ все ея семейство; но ихъ отношенія остались безотрадны и холодны. Она родила ему трехъ дочерей, которыя всѣ, кромѣ одной, покинули потомъ отца, совершенно ослѣпшаго подъ старость. По смерти ея, Мильтонъ женился въ другой разъ, и былъ счастливъ, но не надолго. Третья жена, которую онъ взялъ за себя уже старикомъ, служила ему какъ домохозяйка вѣрою и правдой въ тяжкое для него время реакціи. Она уговаривала его взять мѣсто у новаго правительства; онъ возразилъ: Не мудрено, что тебѣ хочется такъ же ѣздить въ каретѣ, какъ и другія, но я хочу жить и умереть честною душой. Горькая капля полыни, отравившая поэту сладчайшій кубокъ жизни человѣческой, терпко отозвалась и въ его поэзіи. Беатриче отворила Данту двери небеснаго рая, а Мильтонъ поетъ о томъ, какъ, благодаря женщинѣ, человѣкъ утратилъ земной рай.

Еще до поступленія на государственную службу, Мильтонъ бралъ къ себѣ въ домъ мальчиковъ для воспитанія и обученья; отсюда возникло письмо его къ нѣмецкому пріятелю, Гартлибу, о воспитаніи. Онъ хочетъ пробудить и укрѣпить въ дѣтяхъ самодѣятельность и душевную силу, живое, восторженное стремленье къ добродѣтели и къ наукѣ; надо, говоритъ онъ, учредить такія заведенія, которыя гуманистическое образованіе соединяли бы съ реалистическимъ, заботились бы о тѣлесномъ упражненіи и усладительномъ отдыхѣ для молодежи, пріучали бы ее къ чистымъ и благороднымъ удоволь-

ствіямъ; пиѳагоровскій союзъ и платонова республика слились у него и здѣсь съ добытками реформаціонной эпохи и съ идеями будущаго. Изслѣдованіе видимаго міра должно вести къ любовному познанію Творца. Начинать надо съ чувственныхъ созерцаній, съ наглядки, знакомство съ дѣломъ и съ языками должны идти обруку; потомъ, когда дѣти ознакомятся съ первыми основаніями греческой и латинской грамматики, слѣдуетъ приступить къ чтенію разсказовъ и разговоровъ изъ классическихъ писателей, гдѣ, въ примѣрахъ величія и добра излагались бы и внѣдрялись въ душу нравственныя правила. Такъ постепенно должно читать авторовъ, писавшихъ по исторіи и математикѣ, по естествовѣдѣнію, политикѣ и философіи; вмѣстѣ съ языкомъ пусть усвоивается и содержаніе, и въ сближеніи съ вольною природой, съ охотниками, садоводами, матросами и строителями, пусть пріобрѣтается практически живая наглядка вмѣсто мертвыхъ отвлеченныхъ понятій, пусть результаты новѣйшаго изслѣдованія примыкаютъ сколько можно ближе къ преданіямъ древности. Великіе поэты должны притомъ услаждать чувство красоты, служить къ образованію вкуса. Гимнастика и фехтованіе должны укрѣплять тѣло, пріучать къ храбрости, а музыка — веселить и укрощать душу. Вотъ какъ человѣкъ долженъ подготовляться на службу Богу и государству, для того чтобы ему выполнять свою обязанность самосознательно и великодушно: вѣдь политическая свобода всего общества зависитъ отъ нравственной свободы и доброкачественности каждаго отдѣльнаго лица.

И здѣсь и впослѣдствіи мысли Мильтона о самодержавіи народа и объ общественномъ договорѣ напоминаютъ намъ Ж. Ж. Руссо; оба они идеализируютъ природу и проповѣдываютъ евангеліе свободы, но Мильтонъ больше держится образованія и дисциплины, а Руссо страстно уносится потокомъ своихъ чувствъ; у него больше блеска, увлекательности, меньше богословской сдержки, но зато и больше софистики, нежели у Мильтона, у котораго научная обстоятельность идетъ рядомъ съ полетомъ воображенія, но который всегда бьется изъ-за истины своего дѣла, котораго сильный характеръ нудитъ блюсти мѣру, тамъ, гдѣ увлекчивая слабость Руссо легко теряетъ всякое самообладаніе и къ геніальности готова примѣшать суетность и тщеславіе. Тутъ же кстати помянуть и о мысляхъ Фихте, который также на воспитаніи хочетъ основать освобожденіе отечества, чей отзывъ о французской революціи напоминаетъ мильтоновы рѣчи въ пользу англійской, чье требованіе полной свободы для мыслящихъ умовъ сходится съ мильтоновымъ требованіемъ неограниченной свободы печати. Я не думаю, чтобы Руссо и Фихте знали эти труды Мильтона, но дѣло въ томъ что „мудрецы всѣхъ временъ знаменательно киваютъ другъ другу, какъ близкіе“.

Археопагитикой названа та политическая рѣчь, съ которою въ 1644-мъ году Мильтонъ обратился къ долгому парламенту, когда тотъ вздумалъ поставить печатныя изданія въ зависимость отъ предварительнаго разрѣшенья. Папская іерархія, говоритъ онъ, изобрѣла сверхъ инквизиціи кстати еще и цензуру; англійскіе прелаты обезьянски переняли эту короткую расправу съ иномыслящими и наказывали послѣднихъ окорнаніемъ ушей, выставкой къ позорному столбу, тюрьмою: уже ли и пресвитеріанцы, достигнувъ теперь власти, также усвоятъ себѣ эту систему насилія и предохраненья? Избави Богъ!

Иначе гордыня глупости, этотъ современный недугъ, станетъ развиваться въ сердцѣ Англіи органической болѣзнью. Книги, правда, не мертвая какая-нибудь вещь, это фіалы, полные живой силы создавшаго ихъ духа, полные тѣхъ драконовыхъ зубовъ, изъ которыхъ по древнему сказанію всходятъ и ростутъ вооруженные люди. Поэтому умертвить человѣка ни чѣмъ не хуже того, что и убить хорошую книгу; вѣдь, кто это дѣлаетъ, тотъ истребляетъ самый разумъ, око божіе, и часто усиліямъ многихъ послѣдующихъ вѣковъ не дается уже опять та отвергнутая истина, которой утрата влечетъ за собой бѣдствіе цѣлыхъ народовъ и поколѣній. Свидѣтельствомъ тому упадокъ Италіи и Испаніи подъ гнетомъ умственныхъ тисковъ, тогда какъ въ древности и въ новѣйшее время свобода является кормилицей великихъ геніевъ, подымавшихъ и возвеличивавшихъ государство. Только въ собственномъ признаніи и различеніи добра и зла, только въ собственномъ выборѣ человѣка заключается вся цѣнность и сущность нравственности; это конечно сопряжено съ опасностями, но вѣдь зато и одинъ гранъ самоизборчивой добродѣтели дороже цѣлой массы зла, отстраненнаго насильствомъ. Народъ долженъ же вѣдь дойдти до зрѣлыхъ лѣтъ. Нѣтъ ни какой возможности удалить отъ него все, чѣмъ могъ бы онъ соблазниться; не то—пришлось бы подвергнуть цензурѣ и разговоры въ шинкахъ, и звукъ волынки, и покрой платья. Цензура противъ мысли то же самое, что еслибъ кто-нибудь для огражденія сада отъ воронъ вздумалъ держать ворота его на запорѣ. Да и кто же осмѣлится поставить себя, не шутя, судьею надъ произведеніями отличнѣйшихъ умовъ? Противно чести тѣхъ, кто ищетъ науки и учитъ ей для нея самой, зависѣть въ этомъ дѣлѣ отъ благоусмотрѣнія чиновниковъ; обязанность государства—править, а вовсе не критиковать. Оно должно довѣрять истинѣ, которой сила чуть не всемогуща, и не нуждается для своего торжества ни въ какихъ рѣшительно искусственныхъ средствахъ; только дайте ей просторъ, не вяжите ее путами, потомучто тогда не скажетъ она вамъ ни одного вѣщаго слова, въ совершенную противоположность съ Протеемъ, который прорицалъ только въ плѣну и связанный, или же, подобно Михею передъ Ахавомъ, она станетъ приноровлять свои рѣчи къ обстоятельствамъ. Да послужатъ же руководствомъ для парламента золотыя библейскія изреченья: Все сущее вамъ на потребу; все чисто для того, кто чистъ самъ; испытывайте все сплошь и храните для себя лучшее! Взгляните, восклицаетъ Мильтонъ, на могучую столицу нашу, прибѣжище и обитель свободы: право, число молотовъ и наковаленъ, работающихъ оружіе на защиту права, не превышаетъ числа трудящихся для нея перьевъ и головъ! Бо́льшая часть народа предается отъ всей души созерцанію самыхъ возвышенныхъ предметовъ; вооружась оборонять свою самостоятельность, онъ сохранилъ еще довольно силы и на то, чтобы изслѣдовать самые роковые изъ спорныхъ вопросовъ истины, а изъ этого уже ясно, что мы вовсе не на пути къ паденію,—мы только сбрасываемъ съ себя старую отвратительную кожу, перенесемъ болѣзни этого времени и снова помолодѣемъ; ясно, что намъ предназначено вступить на славный путь мудрости и доблести и достичь въ исторіи величайшаго почета. Я мысленно вижу передъ собой эту благородную и могущественную націю, которая, подобно силачу, вдругъ пробудившись отъ сна, потрясаетъ непобѣдимыми кудрями, и какъ орелъ взноситъ птенцовъ своихъ къ полуденному солнцу, чтобы

пріучить ихъ смотрѣть на него прямо, не щуря глазъ!—Развѣ поэтъ не былъ въ этомъ случаѣ настоящимъ провидцемъ? Онъ опередилъ свое время и смѣло поставилъ ту отдаленную цѣль, къ которой стремились потóмъ слѣдующія поколѣнія; когда незадолго предъ созывомъ французскаго національнаго собранія Мирабó перевелъ Ареопагитику, онъ во введеніи къ ней написалъ, что англійское государство было такъ возвеличено и поднято имéнно проведеніемъ этихъ мúльтоновскихъ идей, свободою печати и уваженіемъ къ общественному мнѣнію.

Въ самое время борьбы короля съ парламентомъ, Мúльтонъ углубился въ англійскую исторію вплоть до эпохи древнихъ Саксовъ и нарисовалъ картину ея для того, чтобы изобразить конституцію и права народныя въ ихъ корневыхъ историческихъ основахъ. Когда потомъ войско подъ начальствомъ Крòмвеля взяло въ свои руки государственное дѣло, и соединенный наконецъ „охвостный парламентъ" (rumpparliament) осудилъ на смерть короля, Мúльтонъ написалъ свое разсужденіе „о власти государей и начальствующихъ" (1649). Онъ вполнѣ признаетъ истину того ученія, что власть происходитъ отъ Бога: есть воля божія на то, чтобы существовали начальство и гражданскій порядокъ; но формы ихъ—дѣло человѣческое. По волѣ и учрежденію Творца должны мы уряжать свой бытъ законнымъ образомъ, жить подъ руководствомъ законовъ; но какой именно образъ правленія имѣть народу и кому довѣрить государственную власть, это уже вполнѣ зависитъ отъ его собственнаго усмотрѣнія. Такъ Мúльтонъ признаетъ вмѣстѣ и то, что государственные уряды соотвѣтствуютъ и должны соотвѣтствовать своеобразности и степени развитія каждаго народа. Любить свободу отъ всей души, говоритъ онъ далѣе, могутъ одни добрые, хорошіе люди; другіе, напротивъ, охочи до безчинства, которому всего больше простора и поблажки подъ рукой тирановъ. Всѣ люди естественно рождены свободными. Когда съ грѣхопаденіемъ водворились на свѣтѣ неправда и насиліе, сдѣлалось необходимымъ оградить себя черезъ союзъ или договоръ отъ взаимныхъ несправедливостей, обороняться общими силами отъ смутъ внутреннихъ и внѣшнихъ. Отсюда возникли государства и начальства для обузданія и сдержки всякихъ правонарушеній, и силу самоохраненія, принадлежавшую первоначально каждому, народъ передалъ одному или многимъ лицамъ, особенно разумнымъ и уважаемымъ. А для то чтобы и они не поступали по одному произволу, даны были законы, постановленные и утвержденные съ общаго согласія, да поддерживается ими сила права независимо отъ личностей. Какъ верховное начальство стоитъ выше народа, такъ законъ стоитъ выше всѣхъ начальствъ. Выполнять, осуществлять законъ обязаны и государь, и его правительство; и часто народъ признаетъ надъ собой ихъ власть, только заранѣе оговоривъ, что сочтетъ себя свободнымъ отъ присяги на вѣрность, если они съ своей стороны окажутся вѣроломными. Не народъ же вѣдь существуетъ для правительства, а правительство для народа. Справедливый государь—истинная бдагодать для послѣдняго; кто же не уважаетъ ни законовъ, ни общаго блага, тотъ ужь не государь, а просто тиранъ, врагъ отечества; съ тѣмъ какъ съ врагомъ слѣдъ и поступать, бороться съ нимъ, и одолѣвъ его,—судять по закону. Правила эти Мúльтонъ старается подкрѣпить библіей и писаніями реформаторовъ, а также и исто-

рическими примѣрами. Можно основательно на это возразить, что государства возникли вѣдь вовсе не по договору; но если остановиться съ Мильтономъ на томъ, что государство, какъ оно есть въ существѣ, слѣдуетъ изъ природы человѣческой всилу нравственнаго міропорядка, то не льзя не согласиться и съ выводомъ, что данная особенность государственной формы разумно устанавляется договоромъ, что начало это проходитъ черезъ всю исторію, что англійская и римская конституціи преуспѣли и возвеличились до такой степени именно благодаря своему уваженію къ разъ пріобрѣтеннымъ правамъ и благодаря постоянно расширявшемуся пользованію этою плодотворною основой.

Революціоннымъ дѣломъ явилось тогда въ Англіи устраненіе верхней палаты, назначеніе помимо лордовъ верховнаго суда и призывъ короля передъ нимъ къ отвѣту; но это произошло среди разожженной Карломъ I-мъ войны: король самъ нарушилъ основные законы государства и запятналъ себя пролитіемъ крови своихъ подданныхъ. И вотъ палъ онъ жертвою духа партій въ междоусобіи, ожесточившемъ всѣ сердца, и въ такой притомъ вѣкъ, когда смертная казнь была обыкновеннымъ дѣломъ и за гораздо ме́ньшія преступленія, напримѣръ изъ-за вѣроисповѣданія; онъ принесенъ былъ въ жертву людьми, хотѣвшими непремѣнно доказать свѣту, что право должно стоять выше всего и государь долженъ подлежать отвѣтственности. Сліяніе религіи съ политикой придало борьбѣ пуританъ въ высшей степени одушевительное освященіе, но теперь обратилось для нихъ въ гибель то самое, чѣмъ они сначала такъ укрѣпились и возвысились. Ежедневно изучая библію, они привыкли видѣть передъ собой только ревниво-грознаго ветхозавѣтнаго Бога мести; они начитались у Моисея, что земля, гдѣ проливалась кровь, очищается только кровью самого кроволивца; главный грѣшникъ долженъ искупить вину свою цѣною жизни. Тогда не научились еще смотрѣть на библію исторически и критически, отдѣлять въ ней зерно отъ скорлупы; любое изреченіе считалось рѣшительнымъ авторитетомъ; а гдѣ очевидны были противорѣчія, тамъ старались отдѣлаться отъ нихъ какимъ-нибудь толкованіемъ, такъ какъ не льзя же вѣдь было приписать чего-либо неразумнаго самому Богу. Вмѣсто того чтобъ держаться всепрощающей іисусовой любви, хватались за губительный пламень Иліи пророка. Но насиліе было въ то же время и политической ошибкой; множество людей стоявшихъ и́здавна за короля, увидѣли въ немъ теперь мученика, погибша́го будто бы за тѣ самыя вольности народа, которыя онъ же вѣдь порушилъ и уничтожилъ. Епископъ эксетерскій, Го́денъ (Gauden), сочинилъ книжку: „Иконъ Васили́ке“, то-есть Образъ его освященнаго Величества, короля, въ страданіяхъ и одиночествѣ. Полная благочестивыхъ размышленій о смерти и добрыхъ пожеланій Англіи, слыла она духовнымъ завѣщаніемъ, писаннымъ рукой самого монарха. Ми́льтонъ, призванный республиканскимъ правительствомъ въ качествѣ латинскаго секретаря, написалъ въ отвѣтъ на нее своего „Иконоборца“ (Eikonoclastes). Возмущенный идолослуженіемъ, съ какимъ вздумали обращаться къ Карлу Стуарту, Ми́льтонъ опровергаетъ шагъ за шагомъ историческое искаженіе и краснобайство этой книги, ея крайнюю сантиментальность, готовую изъ-за домашнихъ добродѣтелей позабыть всѣ преступленія противъ государства. Король, говоритъ онъ,—главный исполнитель закона, въ этомъ именно величіе сана его, которое онъ сбрасываетъ съ себя самъ, нарушая законъ и слѣдуя своимъ тиранскимъ прихотямъ. Ми́ль-

тонъ былъ въ полномъ правѣ утверждать: Я отнюдь не поносилъ падшаго величества, а только предпочелъ царицу истину королю Карлу. Когда однажды при дворѣ Дарія зашелъ споръ о томъ, что́ всего на свѣтѣ сильнѣе, Зоровавель назвалъ истину; если мы назовемъ вмѣсто того справедливость, то можемъ прибавить въ объясненіе, что истина — теоретическая справедливость, а справедливость—практическая истина; истина есть понятіе, и дѣйствіе ея—поученье; справедливость же, въ существѣ своемъ, сила и дѣло; она несетъ мечъ для того, чтобы употреблять его противъ всякаго насилія и угнетенья, и отъ ударовъ ея въ такомъ случаѣ не изъятъ ни кто. По „Саксонскому зерцалу" Альфреда Великаго король обязанъ подчиняться своему праву точно такъ же какъ и всякій простолюдинъ. Противъ укора, что восторжествовавшіе индепенденты составляютъ только меньшинство, Мильтонъ замѣчаетъ: Когда глупость и безобразіе всенародны и всеобщи, тогда отстаивающимъ истину нѣчего стыдиться того, что они только небольшая партія, пригоршня.

Принцы и кавалеры склонили полигистора Салмазія (то-есть собственно Соме́за) въ Лейденѣ защитить короля Карла. Оборона опиралась на то положеніе, что король выше закона и потому безотвѣтственъ; его не связываютъ ни прежній порядокъ, ни присяга; власть его отъ Бога и неограниченна; народъ долженъ слѣпо ему повиноваться, и такъ же можетъ продать себя въ рабство, какъ и любое отдѣльное лицо. Салмазій осыпалъ при этомъ позоромъ англійскихъ республиканцевъ и вызывалъ всѣхъ государей Европы предпринять въ возмездіе имъ общій на нихъ походъ. Мильтонъ былъ вызванъ на возраженіе, а ему въ это время стали уже совершенно измѣнять глаза; но онъ вспомнилъ о томъ, какъ гомеровскій Ахиллъ выбралъ между Ѳоіею и безсмертіемъ, между долгой жизнію въ довольствѣ и вѣчной славою, и рѣшился принесть въ жертву народному дѣлу свое зрѣніе. Не даромъ онъ потомъ пѣлъ:

Что́ служитъ мнѣ опорой въ мукѣ тяжкой?
То чувство лишь одно, что отдалъ я глаза
На жертву для борьбы высокой и прекрасной,
Борьбы, которая у всѣхъ теперь въ устахъ.

Со времени ужасовъ варооломеевской ночи въ Европѣ былъ поставленъ вопросъ, гдѣ именно начинается право сопротивленія правительству. Подобно тому какъ Іегова съ Израилемъ,—учили гюгеноты,—такъ точно и король заключилъ союзъ завѣта съ народомъ, и если король нарушитъ этотъ союзъ, то и народъ освобождается тогда отъ всякой къ нему обязанности. Мы покоряемся королю до тѣхъ поръ, пока онъ самъ покоренъ закону. Въ противность этому Гоббзъ (Hobbes) утверждалъ, что себялюбіе — единственный движущій людей побудъ и что одинъ только страхъ можетъ воздержать ихъ отъ безпрерывной и всеобщей усобицы (войны всѣхъ противъ всѣхъ); что поэтому насильственная власть—необходимый оплотъ противъ анархіи и самоистребленія, что хорошо и худо только то, что́ объявлено добромъ или зломъ отъ государства, этого Левіаѳана-чу́дища. Съ другой стороны, іезуиты во время Генриха IV-го проповѣдывали во Франціи, что каждый въ правѣ убить короля, отлученнаго отъ Церкви папой, который тѣмъ самымъ лишилъ его и сана. Маріана превозносилъ государскую власть, какъ основан-

ную на природѣ вещей и установленную самимъ Богомъ; но называлъ тираномъ того, кто захватитъ власть оружіемъ или крамолой, или кто, даже и законно стяжавъ ее, употребитъ потомъ во зло ради своей личной выгоды. Противъ него дозволительно возстать народу, изгнать его какъ отъявленнаго врага или предать суду, какъ преступника. Подобно этому Испанцу разсуждалъ и Мильтонъ. Онъ вовсе не противникъ государской власти, хотя и почитаетъ республику лучшимъ государственнымъ урядомъ для болѣе развитого человѣчества; но онъ думаетъ, что абсолютизмъ и христіанство противорѣчатъ другъ другу, и отстаиваетъ за людьми право самоопредѣленія также и въ отношеніи къ государственному строю. Справедливость дѣла англійскаго народа основывается, по его мнѣнію, на томъ божественномъ и естественномъ законѣ, что все, клонящееся къ общему благу, тѣмъ самымъ уже и дозволительно. По тогдашнему обычаю всѣхъ философскихъ и богословскихъ перебранокъ, онъ обдаетъ своего противника ругательствомъ. "Подгоняемый женинною туфлей, ты, изъ-за іудиной мзды въ какихъ-нибудь сто яковлевскихъ (брауншвейгскихъ) талеровъ, измѣнилъ свободѣ, перечиталъ такую бездну книгъ, а все остался колпакомъ!" обращается онъ къ нему съ рѣчью и называетъ его рабскою душой. Противъ текстовъ и примѣровъ, приведенныхъ Салмазіемъ изъ библіи и древнихъ классиковъ, Мильтонъ побѣдоносно выставляетъ другіе и уличаетъ его во многихъ кривотолкахъ. За тѣмъ онъ опирается на англійскую исторію, гдѣ, говоритъ онъ, господствуетъ коренное правило, что если какіе-нибудь законы или обычаи противны порядку божію, природѣ и разуму, то они должны считаться ни во что. Съ благородной гордостью славитъ онъ исторію своего народа, какъ исторію свободы, и сознаетъ значеніе ея для всего человѣчества. Совокупность свободовъ есть и всегда была прежде живымъ источникомъ права Англичанъ, и потому каждое установленіе, каждое распоряженье должно имѣть цѣлью благоденствіе всѣхъ добрыхъ гражданъ, а не служить орудіемъ для гнусныхъ пожеланій тѣхъ или другихъ отдѣльныхъ лицъ. Подъ именемъ народа разумѣемъ мы всѣхъ гражданъ своей земли, на нихъ основали мы свой сенатъ, верховную свою думу, и если въ ней засѣдаютъ знатные, то и они подаютъ голосъ не по праву рожденія, а всилу выбора ихъ отъ общинъ. Храни Богъ иноземныхъ государей вмѣшиваться во внутреннія дѣла Англіи; пусть лучше, по примѣру Ликурга въ древности, они сами окружатъ себя думою отличныхъ людей и подчинятъ власть свою законамъ: тогда и они будутъ наслаждаться спокойнымъ и благонадежнымъ правленіемъ. Богъ, создавъ человѣка по своему образу и подобію, не могъ же вѣдь предназначить его на рабство. Конечно гораздо богоугоднѣе смѣнить тирана, нежели завѣдомо утвердить его надъ собой, и Богъ гораздо болѣе проявляетъ себя въ томъ народѣ, который низвергнетъ неправаго насильника, нежели во властителѣ, угнетающемъ свой неповинный народъ. Слова противника, заключаетъ Мильтонъ, опровергъ я доводами; но теперь остается еще одно, и притомъ важнѣйшее,—это именно то, чтобы вы, любезные сограждане, уличили всякую клевету во лжи добрыми дѣлами. Вы, первый изъ всѣхъ народовъ въ мірѣ, достохвально избавлены Господомъ отъ двухъ величайшихъ и гибельнѣйшихъ для добродѣтели золъ,—тираніи и суевѣрія. Послѣ столь славно совершеннаго вами дѣла, вы не должны затѣвать ни чего низкаго и мелкаго, а мыслить и дѣлать только то, что̀ истинно велико и возвышенно.

Какъ побили вы въ полѣ своихъ недруговъ, такъ покажите теперь, что вы всилахъ одолѣть честолюбіе, алчность, злыя похоти и избѣжать той растлѣвающей порчи, какую обыкновенно приноситъ съ собой счастіе и которая ведетъ народы къ рабству; явите столько же умѣренности и справедливости въ отстаиваніи свободы, сколько вы явили мужества при ея добычѣ!

Эта „Оборона англійскаго народа“ (Defensio pro populo anglicano) снискала Мильтону европейскую извѣстность, и когда нѣсколько лѣтъ спустя онъ вторично взялся защищать своихъ согражданъ отъ новыхъ взведенныхъ на нихъ клеветъ, то онъ дѣлаетъ это уже съ явно-поднятымъ самочувствіемъ, какъ глашатай своего народа передъ другими культурными племенами, которыя какъ будто бы сошлись вкругъ ораторской его каѳедры; всѣ друзья добра рукоплещутъ словамъ его, сами даже противники сдаются на убѣдительную силу истины. „Окруженный шумными волнами этой толпы, я словно вижу „передъ собой какъ всѣ народы міра, отъ Геркулесовыхъ столповъ вплоть до „моря Индійскаго, возстановляютъ у себя въ исконныхъ ея правахъ утраченную „прежде свободу; народъ мой предлагаетъ другимъ несравненно лучшій еще „плодъ нежели тотъ хлѣбъ, который разносился нѣкогда изъ края въ край „Триптолемомъ,—народъ мой сѣетъ сѣмена свободы и образованія по всѣмъ „царствамъ земли.“ Историческимъ эпосомъ звучитъ то, какъ Мильтонъ изображаетъ за тѣмъ учрежденіе республики и молодую, начальную ея жизнь, какъ съ восторженною похвалой противопоставляетъ онъ героя Кромвеля и судью Брадшо нѣкоему Шотландцу Мору, принявшему участіе въ одномъ изъ антиреспубликанскихъ памфлетовъ, и какъ рядомъ съ язвительно-набросаннымъ портретомъ Мора выставляетъ онъ и самого себя: „потомучто подлин„но заслуживаетъ назваться великимъ человѣкъ, совершающій великія дѣла, „но великъ неоспоримо и тотъ, кто учитъ совершать ихъ, кто достойно изоб„ражаетъ ихъ, когда они совершатся.“ Ни что такъ не угодно Богу, какъ облеченіе верховной властью лучшаго и мудрѣйшаго, говоритъ онъ объ освободителѣ отечества, Кромвелѣ, который поэтому и не можетъ носить титула прекраснѣе имени „протекторъ“, онъ, „который своими подвигами превзошелъ „дѣянія не только всѣхъ нашихъ королей, но даже и всѣхъ былинныхъ героевъ.“ Но Мильтонъ обращается къ нему и съ увѣтомъ: Чествуй раны тѣхъ храбрыхъ, которые бились за право и истину, чествуй тѣни падшихъ въ бою, уважай судъ глядящихъ на насъ народовъ, уважай, главное, самъ себя: ты не можешь вѣдь быть свободенъ, если не свободны также и мы всѣ! Мильтонъ требуетъ порознѣнія Церкви съ государствомъ и снятія всякаго религіознаго гнета; онъ требуетъ упрощенія законовъ, которые чѣмъ многочисленнѣе, тѣмъ малоцѣннѣй; законы могутъ только сдерживать порокъ, а добродѣтель порождаетъ одна свобода. Онъ требуетъ безпрепятственнаго общенія мысли печатнымъ словомъ, разумнаго воспитанія молодежи, веледушнаго покровительства наукѣ. За тѣмъ обращается онъ къ народу, взявшемуся за оружіе на оборону святыни закона и правъ совѣсти; онъ долженъ теперь навыкнуть къ повиновенію разуму, долженъ внутренно освободить себя нравственнымъ самообладаніемъ и беречь свободу эту какъ зеницу ока: иначе, можно, пожалуй, мѣнять владыкъ, а рабства все-таки не избудешь.

Среди безсовѣтности и смуты, наступившихъ по смерти Кромвеля (въ 1658-мъ году), Мильтонъ оставилъ своему народу политическое завѣщаніе.

Основаніе церковному устройству полагаетъ онъ въ свободной религіозной общинѣ, а для государства желаетъ сохраненія республики, чтобы избѣжать новаго опять переворота. Во главѣ народа должна стоять дума, сенатъ, котораго члены выбираются пожизненно изъ способнѣйшихъ людей въ народѣ, для того чтобы придать правленію прочность и устойчивость; а за тѣмъ каждый земскій округъ долженъ быть малою республикой, управлять самъ собой, заботиться у себя о культурѣ и правосудіи, такъ чтобы въ этомъ расчлененіи разливались вездѣ и жизненная теплота и образованье. Окружные сеймы будутъ подвижнымъ противовѣсомъ общей думѣ, которая подѣлитъ съ ними право опредѣлять подати и постановлять законы. Такъ Мильтонъ хочетъ соединить множество республикъ въ одно самодержавное государство. Сѣмена его мыслей взошли въ Сѣверной Америкѣ. Въ Англіи же послѣдовало возстановленіе Стуартовъ, а Мильтону выпало на долю скромное уединеніе, которое онъ посвятилъ поэзіи и наукѣ. Онъ сочинилъ библейскую теологію, въ которой провозглашалъ вѣчность животворимой Богомъ природы и признавалъ чистѣйшее откровеніе божіе въ Іисусѣ Христѣ, излагалъ вообще тѣ самыя идеи, которыя потомъ олицетворилъ Потерянный его Рай.

О чемъ Мильтонъ помышлялъ смолоду, то онъ выполнилъ подстарость. Онъ первый еще въ Англіи соединилъ основательное античное образованіе съ патріотическимъ духомъ и съ библейскимъ христіанствомъ; онъ равно крѣпко держался и за Возрожденіе и за реформацію, и не будучи только лишь подражателемъ, высказывалъ въ чистомъ, возвышенномъ стилѣ тѣ помыслы, которые волновали его время. Какъ истый протестантъ, въ грѣхопаденіи и искупленьи видитъ онъ существеннѣйшее ядро исторіи; то, къ чему стремились въ столь многихъ эпическихъ стихотвореніяхъ Италіи, Германіи, Голландіи, что̀ издавна подготовлялось мистеріями, что̀ лирически пѣлось въ евангелическомъ церковномъ гимнѣ, — то именно Мильтонъ изобразилъ въ эпосѣ. Но когда самъ онъ утратилъ счастіе любви и свѣтъ глазъ, когда народъ его изъ свободы впалъ снова въ позорное рабство,—онъ въ соотвѣтствіе этому выбралъ сюжетомъ для себя Потерянный Рай. Борьба свѣта со тьмою и добра со зломъ, — борьба, въ которой живо участвовалъ и пострадалъ самъ онъ,—вотъ великая тема его пѣсни, примыкающей этимъ къ первоарійскимъ созерцаніямъ въ томъ видѣ какъ они особенно развились у Персовъ; на нихъ-то миѳы онъ собственно и оперся. На немъ сбылось то утѣшительное для людей слово, что боголюбцамъ все обращается къ лучшему, все на вящшую имъ пользу. Свѣтъ все яснѣе и яснѣе восходитъ внутри его, внѣшній міръ уже не развлекаетъ слѣпца отъ созерцанія вѣчнаго и сверхчувственнаго, и создавая поэтически, онъ уносится и паритъ надъ временной напастью. Онъ въ юности далъ обѣтъ пѣть во славу божію честь и образованіе своего отечества; такъ и теперь хочетъ онъ воздѣлать въ народѣ доблесть и общественную нравственность, укротить тревоги души и привесть чувства въ гармоническое согласіе; геній поэта долженъ заявить себя въ качествѣ божественнаго откровенія. Онъ зоветъ въ просвѣтители себѣ духъ, творчески парившій надъ водами, духъ предпочитающій чистое сердце всѣмъ на свѣтѣ храмамъ; онъ хочетъ „вѣчный Промыслъ указать и оправдать передъ людьми пути Господни."

Такъ создаетъ онъ поэтическую ѳеодицею прежде чѣмъ Лейбницъ написалъ философскую. Свобода и добро, вотъ безспорно высочайшія блага; но они не осуществимы безъ возможности зла; потомучто нравственность и блаженство основаны на собственной волѣ, для которой совершеніе правды только тѣмъ и цѣнно, что воля можетъ ослушаться закона и отвернуться отъ добра. Она это сдѣлала, совершилось паденіе духовъ небесныхъ и паденіе земныхъ людей, и чрезъ то самое бѣдствіе и смерть появились на божьемъ свѣтѣ. Мильтонъ повторяетъ это нѣсколько разъ и даетъ намъ глубоко заглянуть въ неизбѣжныя напасти природы и въ ужасы исторіи; но виною ихъ только грѣхъ, и благость божія посылаетъ ихъ въ видѣ кары, которая постепенно воспитывая и обращая должна преодолѣть зло и наконецъ примирить свѣтъ съ Богомъ; любовь божія милосердуетъ надъ свѣтомъ, открывается ему во Христѣ и призываетъ его въ царство божіе, овозможенное только тѣмъ однимъ, чтобы души захотѣли быть и сознали себя его членами. Эта преобладающая мысль придастъ поэмѣ тотъ многодумный характеръ, какимъ отличаются Божественная Комедія и Фа́устъ; и у Ми́льтона не все поучительное претворилось вездѣ въ поэзію: серьёзному пуританину недостаетъ легкости, непринужденной плавности вольно-текущаго разсказа; самъ онъ безпрерывно стоитъ въ средоточіи поэмы; съ образованностью своего вѣка (конечно, не болѣе) подступаетъ онъ къ первымъ началамъ исторіи; созданіе его разнится отъ народнаго эпоса тѣмъ, что это вовсе не собственный благовозвучный голосъ воспѣваемаго имъ событія или дѣла, онъ противостоитъ прошедшему какъ искусственный уже поэтъ, и посредствомъ многоразличныхъ уподобленій, видѣній и соображеній связываетъ происшествія и опыты позднѣйшихъ народовъ, мудрость и образъ мыслей настоящаго съ картиною изначальнаго быта первыхъ по времени людей. Поэма закончена была въ 1665-мъ году и по многотрудномъ преодолѣніи цѣлой бездны цензурныхъ препятствій появилась въ 1667-мъ. Высшій свѣтъ принялъ ее холодно, но для средняго люда стала она назидательною книгой, * и тогдашній отзывъ объ ней Драйдена, что она далеко выше современной литературы, утвердилъ впослѣдствіи Аддисонъ во мнѣніи всей Европы.

Первыя пѣсни сводятъ насъ прямо въ адъ, гдѣ Сатана только что очнулся отъ паденія, и созываетъ товарищей на совѣтъ, что же теперь дѣлать дальше. Они порѣшаютъ на томъ, чтобы бороться съ Богомъ въ новосозданномъ имъ свѣтѣ, на землѣ, соблазнять человѣчество и пріобрѣтать его во власть аду. Сатана пускается въ ужасный путь среди ночи и ха́оса. Богъ видитъ это и знаетъ напередъ, что покушеніе удастся, но объясняетъ Сыну, что полнѣйшая свобода тѣмъ не менѣе единственный путь къ добру; Христосъ тутъ же вызывается на искупленіе. Сатана отдыхаетъ на рубежѣ нашей міровой системы, гдѣ скоро будетъ рай дураковъ, гдѣ найдутъ себѣ родной пріютъ всѣ ничтожные, суетные людишки, славолюбивые воины, лицемѣрные попы, восторженные мечтатели, у которыхъ умъ зашелъ за разумъ. Съ солнца усматриваетъ онъ потомъ землю, и спускается на древо жизни ворономъ.

* Замѣчательно множество сравнительно-дешевыхъ изданій, какое выдержалъ плохой и неполный переводъ этой книги даже и у насъ. Прим. перев.

Тамъ видитъ онъ Адама и Еву, подслушиваетъ ласковый ихъ лепетъ, узнаетъ между прочимъ о запретномъ плодѣ и рѣшается соблазнить на него неопытныхъ. Когда въ пятой пѣсни проснулись они утромъ, Сатана сидѣлъ жабою у Евы надъ ухомъ, и ей видѣлся тревожный сонъ. Богъ посылаетъ въ рай архангела Рафаила съ тѣмъ чтобы предостеречь людей отъ зла. Рафаилъ повѣдываетъ имъ, какъ часть ангеловъ возмутилась, когда Богъ, породивъ Сына, потребовалъ отъ нихъ послушанія ему; описываетъ гигантскую борьбу силъ небесныхъ, хитрость Сатаны, поражавшаго свѣтлые полки изъ огнеметныхъ трубъ, пока наконецъ Христосъ не выѣхалъ на ратной колесницѣ божіей и не низвергъ супостатовъ въ бездну. Для того чтобъ на мѣсто ихъ пріобрѣсти Небу новыхъ гражданъ, Богъ вызвалъ нашъ земной міръ изъ хáоса, урядилъ его и возгнелъ въ немъ жизнь, что и изображается за тѣмъ подробнѣе соотвѣтственно библейскимъ указаньямъ. Адамъ, въ свою очередь, повѣствуетъ о томъ, какъ онъ пробудился къ жизни, какъ почувствовалъ свое одиночество и какъ получилъ въ подруги Еву. Онъ не нахвалится счастіемъ любви, а ангелъ увѣщеваетъ его быть умѣреннымъ и твердымъ. Въ девятой пѣсни Сатана одѣвается въ образъ змѣя; ластясь скачетъ онъ вокругъ Евы, которой вздумалось выйдти на работу одной; женская суетность затронута хитрою его лестью, и когда Ева удивляется тому, какъ змѣй можетъ такъ хорошо говорить, онъ отвѣчаетъ ей, что пріобрѣлъ даръ слова, вкусивъ отъ древа познанія; что если то же сдѣлаютъ и люди, они прямо станутъ равны Божеству. Ева сорвала и съѣла плодъ, и какъ бы опьянѣвъ, взмолилась дереву, то-есть перешла отъ поклоненія Богу прямо къ идолопоклонству. Она размышляетъ потомъ, сдѣлать ли и Адама причастникомъ новому величію, соображаетъ, что если ей можетъ-быть прійдется умереть, онъ будетъ тогда, пожалуй, жить въ любви съ новою какою-нибудь Евой, а эта мысль для нея нестерпима; соскучась по женѣ, Адамъ идетъ къ ней съ вѣнкомъ въ рукѣ навстрѣчу, а она подаетъ ему яблоко, которое онъ тутъ же и съѣдаетъ, готовый дѣлить судьбу своей возлюбленной и въ жизни и въ смертной долѣ. Вдругъ пробуждается въ обоихъ чувственное вожделѣніе на мѣсто прежней гармоніи тѣла и души, одинаково проникнутыхъ чистѣйшей любовью; а когда, умаявшись отъ неумѣренныхъ наслажденій, они пришли наконецъ въ себя, имъ сдѣлалось стыдно наготы своей; за тѣмъ явились подозрительность, разладъ, обоюдные перекоры. Богъ посылаетъ своего Сына разсудить ихъ. Грѣхъ и Смерть проводятъ изъ ада мостъ черезъ бездны хáоса и вступаютъ на землю, гдѣ богатая жатва готова уже созрѣть для нихъ. Съ торжествомъ возвращается къ себѣ Сатана, но бѣсы шипятъ вокругъ него какъ змѣи, и плоды, которыми думаютъ они полакомиться, выходятъ наповѣрку горькою золой. Адамъ и Ева ужасаются между тѣмъ передъ грозящей имъ смертію, передъ бѣдствіемъ, которое навлекли они всему своему потомству; они желали бы лучше вовсе не существовать. Богъ посылаетъ архангела Михаила выгнать ихъ изъ рая, но вмѣстѣ и утѣшить несчастливцевъ откровеніемъ, что Богъ вездѣ и что имъ остается еще надежда на искупленье. Архангелъ показываетъ Адаму съ горной выси борьбу божественной благодати со грѣхомъ, всю грядущую исторію человѣческаго рода,—да научится онъ терпѣнію и умѣренности, чтобы съ достоинствомъ переносить и счастіе, и горе. Смерть Авеля, потомъ необузданный разгулъ жизни, война и потопъ, Немвродъ, силою навязавшій себя людямъ въ тиран-

ны, тогда какъ Богу не было угодно, чтобы человѣкъ властвовалъ надъ себѣ подобными, избраніе израильскаго народа, Іисусъ, бѣдоносное для души поповство и наконецъ день мірообновленія,—все это проходитъ передъ нимъ въ видѣніяхъ. Такъ Мильтонъ познаетъ Бога въ исторіи, хотя эта первая поэтическая ея философія конечно не способна вполнѣ удовлетворить насъ. Адамъ долженъ видѣть, какъ любовь божія борется съ человѣческимъ безобразіемъ и безумствомъ; среди упадка цѣлаго рода пусть поддерживаетъ его доблесть нѣсколькихъ прекрасныхъ и свободныхъ душъ, пусть научится онъ побѣждать страданіемъ и терпѣньемъ, научится обрѣтать покой и отдыхъ себѣ въ тяжеломъ трудѣ. Мужественно жить, помня о Провидѣніи, ведущемъ все къ доброму исходу,—вотъ что представляется здѣсь послѣднимъ выводомъ мудрости. Евѣ также посылается утѣшеніе въ отрадной сонной грезѣ, и Адамъ дружелюбно протягиваетъ ей руку: „идти съ тобою заодно, не то же ль, что̀ въ раю остаться?“ Такъ и выходятъ они рука обруку на вольный божій свѣтъ.

Этотъ бѣглый обзоръ содержанія поэмы показываетъ, какъ Мильтонъ научился изъ Одиссеи и Энеиды сосредоточивать дѣйствіе въ возможно-короткій срокъ, восполняя предъидущее разсказомъ, а послѣдующее пророчествомъ. Какъ рядомъ съ грозными утесами и дикими дебрями Альповъ лежатъ цвѣтистыя поляны и луга, такъ очаровываетъ насъ поэзія контраста и въ томъ, когда миловидная райская идиллія, прелестнѣе чего не создавалъ въ этомъ родѣ ни одинъ поэтъ въ мірѣ, чередуется съ величественными ужасами адской трагедіи. Не такъ привлекательно небо, не только потому, что трудно индивидуализовать чистѣйшій блескъ добра и истины, и что Мильтонъ стоитъ здѣсь ниже Данта, но и особенно еще потому, что при всемогуществѣ и всевѣдѣніи Отца и при единствѣ воли его съ сыновнею, тутъ все уже заранѣе готово, предопредѣлено, и самъ Богъ является безформно въ свѣтломъ облакѣ, однакоже на ряду съ другими, а вовсе не единымъ, все изъ себя развертывающимъ и все въ себѣ заключающимъ. Превосходно, напротивъ, обдѣланы ду́хи ада въ ихъ демоническомъ величіи; оригинальнѣйшимъ созданіемъ представляется самъ Сатана, ставшій чрезвычайно важнымъ для всей новѣйшей поэзіи, и въ особенности для Байрона. Мильтоновы ду́хи какъ-то вмѣстѣ и наглядны, и таинственны; я готовъ даже сказать, что тутъ послужила ему въ пользу слѣпота. Онъ рисуетъ ихъ не съ тою осязательно-пластической опредѣленностью для тѣлеснаго глаза, какъ напримѣръ Дантъ, но представляетъ внутреннему созерцанію въ мрачномъ какомъ-то блескѣ, выходящемъ изъ глубины ихъ, въ ихъ этическомъ характерѣ; онъ только наводитъ фантазію на чудовищные образы, возбуждаетъ ее, электризуетъ, и потомъ предоставляетъ ей самой дорисовывать себѣ частности. Какъ низринутые демоны лежатъ во мракѣ на огненномъ ложѣ, какъ Сатана движется подобно чудищу, которое корабельщикъ принялъ бы за островъ, какъ сходятся гигантскіе вои подобно планетамъ, сорвавшимся съ пути и вержущимся другъ на друга,—на все это онъ только что укажетъ, а потомъ даетъ уже вамъ самимъ заглянуть въ душу могучихъ борцовъ. Сатана видитъ, у воротъ ада сидятъ два страшныя чудища: одно — исполинская женщина; прелестная сверху, оканчивается она книзу змѣинымъ чешуйчатымъ хвостомъ; по чресламъ у ней поясъ изъ злыхъ псовъ, которые то вы́скакиваютъ съ лаемъ наружу, то опять прячутся къ ней на лоно; поэтъ напоминаетъ здѣсь и Скиллу, и полеты вѣдьмъ. Другой

образъ, если можно назвать образомъ что-то темное, неразличимое,—какая-то дикая стѣнь, заносящая копье на̀ смерть; то, что̀ представляется у ней головою, какъ-будто-бы покрыто вѣнцомъ. Чудовище это бросилось на Сатану, который стоитъ передъ нимъ зловѣщею огненною кометой; какъ черныя грозовыя тучи надъ Каспійскимъ моремъ сразились они между собой. Тогда первое чудище, великанша, закричало имъ: За чѣмъ отцу съ сыномъ подымать руки другъ на̀ друга? И вотъ эта образина грѣха разсказываетъ какъ она родилась изъ отцовской головы въ тотъ самый мигъ, когда Сатана позавидовалъ Сыну божію и гордо замыслилъ возмутиться; скоро вступилъ онъ съ нею въ преступную связь, и въ то время, когда оба они низвергнуты были въ преисподнюю, она родила сына, Смерть, который не пощадилъ даже и мать въ мерзостномъ вожделѣніи; отъ него-то зачала она тѣхъ адскихъ псовъ, которые то невыносимо терзаютъ ей внутренность, то съ воемъ выскакиваютъ изъ ея лона. Нравственно гнусное и мыслимое символически выражены въ этихъ чудовищныхъ образахъ поистинѣ удивительно, тѣмъ болѣе что они собственно и не являются вполнѣ видимыми, а только какъ стѣни рѣютъ передъ нашею фантазіей въ страшномъ океанѣ мрака. Тутъ встрѣчаемъ мы полнаго утонченной свѣткости, адскаго остроумца Веліала,—Молоха, свирѣпо-дикаго чорта войны,—подлаго корыстолюбца, денежнаго чорта, Маммона, которому въ небѣ всего больше по̀ сердцу золотой помостъ,—хитраго Беэльцебуба или Вельзевула; и вотъ въ своемъ адскомъ парламентѣ, въ бѣсовской своей думѣ, всѣ они говорятъ каждый по своему нраву, по своему личному характеру, всегда умѣя ловко прикрасить замышляемыя ими гнусность или зло. Это вовсе не какія-нибудь рогатыя и хвостатыя образины, а колосальныя людовидныя воплощенія разныхъ направленій человѣческаго духа, совсѣмъ отпадшихъ отъ цѣлаго, страшно заблудившихся, но при этомъ великихъ въ своей односторонности, и потому полныхъ высоты и блеска. Всѣ ихъ страшно переросъ Сатана. Себялюбіе его коренится въ гордомъ самочувствіи своего несокрушимаго мужества, той энергической властительной силы, которая и среди адскихъ огней способна еще ликовать, радуяся тѣмъ, что здѣсь онъ все-таки царь преисподней, и стало-быть выше нежели тамъ, гдѣ во всякомъ случаѣ онъ былъ бы только рабомъ божіимъ. Онъ восклицаетъ:

Ужасное пространство адской сѣни,
Пріими владыку! Онъ, свободный, вольный духъ,
Вовѣкъ не несъ цѣней ни времени, ни мѣста;
Вѣдь духъ самъ и мѣстилище себѣ:
Онъ адъ и небо зиждетъ тамъ, гдѣ хочетъ!
Да, адъ вездѣ со мной, и самъ я адъ;
Я первый въ злѣ:—не царское ль то счастье?

Смѣло противусталъ онъ первой опасности; блескъ царскаго вѣнца хочетъ онъ заслужить, отваживаясь на новую опять опасность: онъ одинъ рѣшается пройдти сквозь пучину ха̀оса, высмотрѣть землю, соблазнить людей. Онъ выполняетъ это; онъ такъ же хитеръ, какъ и могучъ; онъ притомъ сильный, убѣдительный ораторъ; горделиво указываетъ онъ вездѣ на преимущества истиннаго величія, несокрушимой воли, хотя и служащей единственно лишь злу, себялюбію. Онъ не безчувственъ къ красотѣ, онъ даже ощущаетъ въ

себѣ умиленіе при видѣ блаженной невинности Адама и Евы, и только мысль о пользѣ его собственнаго царства—„необходимость, всѣхъ тиранновъ оправданье"—нудитъ его погубить ихъ. Либертъ отважился на ослѣпительно-блестящую замѣтку: „Мильтонъ призналъ сатанинское въ Кромвелѣ; оттого „такъ и много кромвелевскаго въ его Сатанѣ." Но вопервыхъ не доказано, чтобы Мильтонъ вслѣдъ за другими разочаровался въ Кромвелѣ; да будь это и такъ, то общая смута по смерти Протектора должна бы вѣдь была научить поэта, до какой степени герой былъ необходимъ и какъ правъ былъ онъ въ томъ, что удерживалъ за собой власть ради народнаго блага. Вотъ почему Рейнгольдъ Паули попалъ здѣсь напротивъ на мысль о Карлѣ I-мъ, съ которымъ революція поступила именно какъ съ мятежникомъ противъ англійскихъ законовъ, который именно только при низверженіи своемъ одѣлся царскимъ величіемъ, такъ что и сами враги должны были обратить на него удивленные взоры. И Трейчке говоритъ: Когда Мильтонъ выводитъ противъ бѣсовъ рать архангеловъ, то намъ такъ и кажется что передъ нами „люди, на-„дежно вооруженные спокойствіемъ совѣсти, а снаружи одѣтые въ крѣпкую „желѣзную броню, стоящіе всѣ твердо какъ одинъ человѣкъ,—то богодух-„новенное войско, которому Англія обязана свободой." Въ такомъ случаѣ Кромвель вышелъ бы здѣсь Михаиломъ. Но я, пожалуй, не отрину и того, что Мильтонъ призналъ именно въ Кромвелѣ черты положительной, то-есть добру служащей богатырской и владычней силы, и перенесъ ихъ потомъ на своего Сатану, который пользуется всѣмъ этимъ отрицательно; вѣдь если борьба за свободу составляетъ содержаніе исторіи и является идеею мильтоновыхъ поэтическихъ произведеній, то Сатана представляетъ здѣсь необходимый моментъ самоотстойчивой, отложившейся отъ власти, воли; вотъ почему и говоритъ онъ Абдіилу: Я думалъ, что для всѣхъ духовъ свобода и небо—одно и то же; но вы, рабскія души, служите только изъ-за лѣни,—на что слышитъ себѣ такой отвѣтъ: Не рабство то, когда властвуетъ достойнѣйшій; этого хочетъ и Богъ, и природа; повинуясь ему, мы только слѣдуемъ лучшему нашему внушенію. Точно такъ же говорилъ Мильтонъ о Кромвелѣ въ одномъ политическомъ памфлетѣ. Конечно, безъ собственнаго парламентскаго опыта, поэтъ не изобразилъ бы такъ великолѣпно и совѣщаній адской думы; но кто же захочетъ видѣть въ этомъ сатиру на англійскій сенатъ?

Въ Адамѣ и Евѣ Мильтонъ вывелъ намъ типъ мужчины и женщины, и потому оба изначала надѣлены у него тѣмъ пониманіемъ жизни, какое могла дать только послѣдующая свѣтлая опытность. Онъ — великолѣпнѣйшій изъ мужчинъ, она—милѣйшая изъ женщинъ:

Для силы и для мысли созданъ онъ,
Она — для кротости пріятной, миловидной,
Для Бога—онъ, она—для Бога же, но въ немъ.

Здѣсь отзывается то подчиненіе женщины мужчинѣ, которое ветхозавѣтный пуританскій духъ противопоставилъ опять средневѣковому женослуженію; точно такъ же какъ тутъ явно выдвинута впередъ и большая податливость женщинъ на соблазнъ, вслѣдствіе того, что онѣ болѣе доступны лести и болѣе любопытны. Когда Ева передъ паденіемъ еще разъ гуляетъ во

всей своей прелести среди цвѣтовъ и подвязываетъ ихъ миртовыми вѣтвями къ крѣпкимъ стволамъ древеснымъ, она и не чаетъ, что

Прекраснѣйшій изъ всѣхъ цвѣтовъ, но слабый,
Когда естественной опоры онъ лишенъ,
Къ паденію и пагубѣ такъ близокъ.

Жажда Мильтона къ счастливому завершенію жизни въ сообществѣ съ любящей, близкою по душѣ женой, звучитъ намъ въ мольбѣ Адама къ Богу о ниспосланіи подруги. Съ ликованіемъ благодаритъ онъ потомъ Щедродавца за лучшее изъ всѣхъ благъ земныхъ. Все небо лежитъ для него въ одномъ взорѣ Евы. Онъ такъ повѣдываетъ о своемъ счастіи:

Внимаетъ мнѣ она, и милая стыдливость
Въ грудь нѣжную влилась ей дѣвственной струей,
Ей женской чистоты та цѣнность прояснилась,
Что ждетъ застѣнчиво ухода за собой;
Нейдетъ, готовая, сама навстрѣчу ласкѣ,
Но возвышаетъ свой благоволенья даръ
Сопротивленіемъ и нѣжнымъ, и прекраснымъ.
Не вѣдая, что̀ дѣлаетъ, она,
Послушная внушенію природы,
Вдругъ отвернулась прочь, а я иду за ней,
Высказывая чувствъ невольчое томленье....
Вотъ гордость робкая притихла наконецъ,
И зарумянявшись какъ утренней зарею,
Вошла она со мной въ супружескую сѣнь.
Небесный свѣтъ лился на насъ, въ благословенье
Союза чистаго, и улыбался намъ
Весь божій міръ кругомъ, ликуя птицы пѣли
И легкій вѣтерокъ шепталъ между кустовъ,
Насъ свѣжимъ обдавая ароматомъ,
Порою жь сыпля лепестками розъ;
Вдругъ соловей запѣлъ намъ свадебную пѣсню
И нѣжно призывалъ вечернюю звѣзду
Зажечь счастливцамъ въ небѣ свѣточъ брачный!

Если въ дополненіе къ этому милому (въ оригиналѣ) мѣсту возьмемъ другое, гдѣ поэтъ славитъ блаженство супружеской любви, и порицаетъ лицемѣровъ, выдающихъ за нечисть то самое, что̀ чисто даже и передъ Богомъ, то увидимъ, до какой степени превратно думать вмѣстѣ съ Розенкранцемъ, будто Мильтонъ считалъ за грѣхопаденіе одно лишь половое удовлетвореніе любви; напротивъ, за нимъ слѣдуетъ у него бездушная одурь сладострастія. Если мы всмотримся въ его Адама и Еву, полныхъ силы и граціи, если сообразимъ при этомъ адамовъ разсказъ о томъ, какъ пробудясь къ жизни, глянувъ вдругъ на̀ небо и стремясь къ нему, онъ сразу выпрямился;—то мы едва воздержимся отъ вопроса, не изучалъ ли Мильтонъ въ юности потолокъ Сикстинской часовни и не оттуда ли низошли въ его душу образы Микель-Анджело. Мы знаемъ навѣрно, что поэзія его дала Гайдну слова для музыки „Сотворенія міра“, знаемъ, что Гендель для превосходныхъ своихъ созданій вдохновлялся его Аллегро и Пенсерозо, равно какъ и его Самсономъ. Такимъ образомъ, изъ эры живописи, именно Мильтонъ переводитъ насъ въ эру музыки. Слава тебѣ, священный свѣтъ! говоритъ онъ, сѣтуя на свой жребій; свѣтъ уже не озаряетъ его болѣе, непроницаемыя тучи заволокли для него и

красу вешнихъ цвѣтовъ и красу человѣческаго облика, но внутри у него бѣлый день: онъ поетъ, онъ высказываетъ даже и то, что́ незримо ни для чьего глаза.

Тамъ мысль ростетъ, гдѣ облики угасли,
И сладкая течетъ мелодія въ груди.
Я соловью сродни, что, въ чащѣ притаившись,
Изъ темной глубины пріятно такъ поетъ.

Въ 1671-мъ году за Потеряннымъ Раемъ послѣдовалъ Рай Возвращенный. Это картина искушенія Іисуса въ четырехъ пѣсняхъ. Мильтонова мысль вѣдь та, что рай былъ утраченъ или что человѣкъ отпалъ отъ единенія любви съ Богомъ, когда преступилъ его заповѣдь, но что рай возстановленъ съ той минуты, что примиреніе совершилось вполнѣ, какъ скоро чистый человѣкъ преодолѣлъ злое искушеніе и привелъ свою волю въ согласіе съ божеской. Поэтому не воспѣваетъ онъ ни смерти, ни воскресенія Іисуса, потомучто хочетъ проповѣдать, какъ евангельскую истину, не іудейско-христіанское богословіе о замѣстительной жертвѣ и объ искупленіи людей кровью, а именно ту возстановку жизнеобщенія нашего съ Богомъ, которая должна совершиться въ душѣ каждаго, это основаніе царства божія внутри насъ самихъ путемъ свободной любви. Поучительность сильно перевѣшиваетъ здѣсь сторону дѣйствія; въ бесѣдахъ Сатаны со Христомъ поэту главное дѣло—противопоставить мнимыя блага существеннымъ. Величаво задумана попытка Сатаны искусить Іисуса тѣмъ, чтобы онъ сталъ мірскимъ освободителемъ и владыкою своего народа; но Іисусъ указываетъ ему на то, что цѣпи сокрушаются не извнѣ, а внутренно, что каждый долженъ освободить самъ себя, а потому и онъ лучше хочетъ стучаться въ грудь людскую кроткими и просвѣтительными словами и вести души на путь истины, нежели добывать себѣ суетную славу кроволивца въ жестокихъ битвахъ; онъ хочетъ одержать побѣду страданіемъ и самопожертвованіемъ. Вотъ отчего ни мало не прельщаетъ его видъ Рима, открытый передъ нимъ Сатаною. Онъ презираетъ богатство, чаще притупляющее и ослабляющее добродѣтель, нежели возбуждающее къ доблестнымъ дѣламъ, а властолюбію противопоставляетъ онъ слѣдующее изреченіе:

Тотъ истый царь, кто самъ себѣ владыка,
Своимъ желаніямъ и страхамъ господинъ;
А это всѣмъ душамъ доступно благороднымъ.

Но и Аѳины съ ихъ философами и пѣвцами не соблазняютъ Мессію. Въ псалмахъ находитъ онъ высшую поэзію нежели въ греческихъ одахъ, пророки для него благороднѣйшіе народные дѣятели нежели ораторы древности; истинная мудрость дается божескимъ просвѣщеніемъ, а не ученостью; книжный хламъ—тяжелая вѣдь ноша, и мало тому скажутъ чужія писанія, кто не принесетъ съ собой къ уразумѣнію ихъ собственной духовной способности. Мы рады, что Мильтонъ эстетически цѣнитъ библію, но сравнительное пренебреженіе къ Грекамъ показываетъ, что подстарость онъ дошелъ до того терпкаго пуританизма, какого мы не замѣчали въ немъ ранѣе. Вотъ почему, рядомъ съ яснымъ спокойствіемъ размышленія въ „Возвращенномъ Раѣ", онъ изливаетъ еще въ трагедіи „Самсонъ" свой накипѣвшій гнѣвъ, свое ветхозавѣтное чувство мести, горько сѣтуя и о собственной судьбѣ, и о судьбѣ своего народа.

Произведеніе это выполнено по античному образцу Эсхила, и даетъ намъ одну катастрофу, а самое дѣйствіе только разсказываетъ. Вмѣсто драматически-быстраго развитія, мы видимъ передъ собой величавыя картины жизни, слышимъ звуки размашистой, хватающей за сердце лирики. Слѣпецъ Самсонъ въ плѣну у Филистимлянъ, но вотъ по случаю одного праздника даютъ ему роздыхъ отъ работы и выводятъ его на волю погулять. Онъ плачется громко, во всеуслышанье:

Мракъ, мгла и тьма! Среди полуденнаго блеска
Тьма вѣчная! Зги божьей не видать,
И никогда впередъ не ждать разсвѣта....
Да будетъ свѣтъ!—
Первѣйшее изъ божіихъ велѣній,
Зачѣмъ оно безсильно для меня?
Ослѣпнувъ, жить среди враговъ заклятыхъ,
Игрушкою гонителямъ служить, —
Напасть, ужаснѣе цѣпей желѣзныхъ гнета,
Недужной старости, позорной нищеты!

Къ сѣтующему богатырю подходитъ хоръ его земляковъ, стараясь его утѣшить. Является отецъ его, внадеждѣ выкупить плѣнника, Далила—чтобы вымолить у него прощенье, хвастливый филистимскій великанъ — чтобы осыпать его насмѣшками; въ разговорѣ съ послѣднимъ передается намъ вся прежняя исторія Самсона. Когда, въ день праздника своему кумиру, враги требуютъ, чтобы герой потѣшилъ ихъ опытами своей силы, онъ ощущаетъ внутренній призывъ совершить великій подвигъ въ борьбѣ между истиннымъ Богомъ и Дагономъ, и уходитъ съ предчувствіемъ, что этотъ день увѣнчаетъ жизнь его послѣднею жертвой. Вѣстникъ разсказываетъ потомъ, какъ онъ обрушилъ потолокъ храмины на самого себя и на Филистимлянъ. Отецъ совокупно съ хоромъ чередуются между собой въ плачѣ и славословіяхъ.

Мильтонъ умеръ въ 1674-мъ году, всѣми покинутый и бѣдный. Но скоро идеи, которыя онъ проповѣдывалъ и поэзіей и прозой, дотого усилились, разрослись, что и въ Англіи столпы тиранніи рухнули на головы его противникамъ, и имя его принадлежитъ съ тѣхъ поръ къ числу самыхъ многопрославленныхъ у его народа. Подобно Данту, онъ былъ поэтъ и политикъ вмѣстѣ, въ борьбѣ за родной край долженъ былъ нести на своихъ плечахъ скорбь времени, но потомъ сотворилъ судъ надъ нимъ, и такъ же точно совокупилъ въ своемъ эпосѣ воззрѣнія реформаціи, какъ Дантъ сдѣлалъ это съ воззрѣніями средневѣковья. Дантъ—эпически-объективнѣе, Мильтонъ—субъективно-тревожнѣе, взволнованнѣй; Небо и Адъ, столь спокойные въ Божественной Комедіи, выводятся у него въ драматической борьбѣ. Дантъ богаче историческою полнотой жизни, и если оба они равно одухотворяютъ земное, возводя его къ небесному, то сердце Данта возносится туда на крыльяхъ мечтательно-идеальной любви, которая просвѣтляетъ для него міръ божій, тогда какъ Мильтонъ весь уходитъ въ одинокое нутро своей воли и упорно ждетъ окончательнаго торжества свободы отъ преодолѣнія нравственнаго зла.

Кто же станетъ отрицать, что пуританская ревность основать не только правомѣрное государство, но и царство божіе, царство благочестія и добродѣтели на землѣ, что парламентское рѣшеніе допускать къ правительственнымъ

должностямъ однихъ только блаженныхъ, породили разумѣется и бездну лицемѣровъ, пользовавшихся религіей какъ средствомъ для достиженія чисто-мірскихъ цѣлей? Кто станетъ отрицать, что предстояло неизбѣжное воздѣйствіе чувственнаго разгула противъ той пасмурной строгости, которая готова была гнать даже и невинныя забавы? Своими ветхозавѣтными именами и словооборотами „стриженыя головы" дали обильный матерьялъ для комики, и не мудрено что имъ воспользовался первый встрѣчный поэтъ, жаль только что не лучше Бётлера въ его „Гудибрасѣ"—этомъ потѣшно-сатирическомъ эпосѣ Реставраціи. Въ ту пору, „когда честной нашъ людъ бился совсѣмъ безъ ума, безъ складу изъ-за Госпожи Религіи", рыцарь Гудибрасъ выѣзжаетъ на похожденія съ оруженосцемъ своимъ, Ральфомъ; но дѣло тутъ не столько въ истребленіи прелатства, сколько въ томъ, чтобы добыть себѣ богатую вдову. Подражаніе Донъ-Кихоту сводится на однѣ внѣшнія черты въ томъ, что похожденцы вмѣшиваются въ медвѣжью травлю и въ одну народную процессію, устроенную на осмѣяніе избитому женой мужу, при чемъ ихъ забросали гнилыми яйцами и порядкомъ отколотили, и что богатая вдова готова выйдти за рыцаря съ тѣмъ только условіемъ, чтобы онъ прежде отбичевалъ себя хорошенько, чего онъ однако не дѣлаетъ, такъ же какъ и Санчо-Пансѣ не удается этимъ средствомъ отколдовать свою Дульсинею. Что нѣтъ надобности держать клятву и что можно безъ зазора обманывать и лгать, — это изслѣдуется въ разговорѣ у Гудибраса съ Ральфомъ: первый, видите, пресвитеріанинъ, а послѣдній—индепендентъ; но характеры эти вовсе не выработаны, и еще менѣе указано на то, какъ всѣ ихъ слабости и дурачества выходятъ изъ преувеличенія добрыхъ и глубокомысленныхъ правилъ, что̀ бы непремѣнно сдѣлалъ настоящій юмористъ; напротивъ, у Бётлера это просто пара пошлыхъ негодяевъ. Но бытовыя картинки низшихъ сословій очень ему удались, уморительно забавныя сцены возбуждаютъ невольный хохотъ, и тотъ зарядный смыслъ, который обыкновенно слыветъ здравымъ, пускается тутъ въ разнаго рода шуточки, неразборчивыя дотого, что устныя похабства сопровождаются иногда звуками и изъ нижнихъ этажей тѣла. Когда мы притомъ сообразимъ, что въ другихъ сатирическихъ піэсахъ Бётлеръ осмѣивалъ между прочимъ естествовѣдное общество и тѣ изученія природы, изъ которыхъ вышелъ великій подвигъ Ньютона, то ясно увидимъ, что онъ принадлежитъ къ разряду такихъ шутниковъ, которые, отставъ отъ своего времени, всегда готовы смѣшать передовыхъ людей съ ихъ грязнымъ хвостомъ, тогда какъ напротивъ истинная комика употребляетъ свое остроуміе на просвѣщеніе и освобожденіе людямъ.

Возстановленіе Стуартовъ историкъ его, Маколей, называетъ такимъ временемъ, о которомъ не льзя и вспомнить безъ стыда,—порою рабства безъ вѣрности, чувственности безъ любви, крохотныхъ талантовъ и гигантскихъ пороковъ, раемъ холодныхъ сердецъ и мелкихъ умовъ, золотою эрой ханжей и трусовъ. Государственная политика уряжалась ласками развратницъ и выходками забавныхъ шутовъ; король унижался передъ Людовикомъ XIѴ-мъ для того чтобы топтать свой собственный народъ ногами. Кавалеры, бѣжавшіе во время переворота во Францію, примкнули къ тамошнему обычаю и языку и служили проводниками вліянію французской литературы на Англію, гдѣ свойственное тогдашнему духу стремленіе къ простотѣ, къ разсудочной ясности и къ вылощенной формѣ какъ нарочно подготовляли для того почву со

временъ Бенъ-Джонсона. Одами на манеръ Французовъ, въ искусственно-равномѣрномъ стилѣ и съ отборною картинностью, выхвалялъ Воллеръ Карла II-го, какъ прежде онъ славилъ Кромвеля. Оды и элегіи Ка̀ули (Cowley) богаче мыслями, а въ тонѣ своихъ балладъ онъ даже остается еще и народнымъ. Снова открылся теперь театръ; сочинители и актеры были рады случаю отомстить пуританамъ, и то и дѣло потѣшали жадную до зрѣлищъ толпу карикатурами на этихъ „святыхъ". Нѣкоторые поэты, какъ напримѣръ Отвей, Ли, Ро, Давенантъ и Драйденъ, старались усвоить себѣ опять шекспировскую національную манеру, но въ то же время оказывалъ свое дѣйствіе и французскій образецъ разсудочной правильности, къ которой они пытались приноровить произведенія народной сцены; заимствованіями наверстывали они то, чего недоставало имъ въ силѣ творчества, возмѣщали отсутствіе фантазіи пышностью декорацій. Драйденъ видѣлъ въ Шѐкспирѣ обширнѣйшій поэтическій геній всѣхъ временъ: ему, говорилъ онъ, мысленно предстаютъ всѣ возможныя картины природы; ему не нужно сцены,—заглянувъ внутрь себя, онъ найдетъ тамъ все, и то что̀ онъ опишетъ, мы не только-что увидимъ, но и прочувствуемъ; онъ, правда, не вездѣ равенъ самому себѣ: остроты его часто бываютъ тупы, паоосъ выходитъ напыщеннымъ; но онъ великъ вездѣ, гдѣ представится ему великій предметъ. Тѣмъ не менѣе Драйденъ счелъ нужнымъ прикрасить Бурю щегольскими пошлостями, когда передѣлалъ ее въ оперу, точно[1] такъ же какъ и Потерянный Рай, и Ли поздравлялъ его въ послѣднемъ случаѣ съ тѣмъ, что онъ ошлифовалъ грубый алмазъ Мильтона и обдѣлалъ его въ золотую оправу! Со вкусомъ перевелъ онъ многое изъ древнихъ писателей и далъ англійской критикѣ ея тонъ водвореніемъ поэтики Буало̀; во время реставраціи французское вліяніе царило и въ государствѣ, и въ литературѣ. Всего болѣе упрочилась Драйденова извѣстность тѣмъ, что Гендель написалъ музыку на его „Торжество Александра".

Настоящимъ зеркаломъ высшаго общества и его необузданнаго разврата явились комедіи Ви́черли и Ко̀нгрива; Фа́ркуаръ и Ва́нбру (Vanbrugh) поднялись немного изъ вонючей грязи, но все еще остались довольно пакостны. Комическую музу ихъ Текерей приравниваетъ той безпутной дѣвкѣ, которую Карлъ I-й привезъ съ собой съ материка;—эту дикую Лаису король часто держалъ на колѣняхъ, а она смѣялась въ лицо ему своими сладострастными губами и бойкими глазками, сверкавшими и хмѣлемъ, и умомъ. Если пуритане хмурились на невинныя удовольствія, зато комедіанты взяли теперь подъ крыло порокъ и прямо издѣвались надъ добродѣтелью. Безнравственность этихъ комедій заключается не только въ богохульныхъ выходкахъ, въ двусмысленныхъ шуткахъ и похабныхъ намекахъ, но, главное, въ томъ, что онѣ изображаютъ все низкое и безстыдное, какъ будто бы такъ ему и слѣдовало быть, что онѣ вовсе не бичуютъ пошлаго разврата, а напротивъ съ удовольствіемъ валяются въ грязи. Талантливѣйшимъ комикомъ былъ Ко̀нгривъ, отличающійся блестящимъ остроуміемъ и тонкою характеристикой; всѣхъ грязнѣе былъ Ви́черли: онъ пачкалъ рѣшительно все, къ чему только ни прикасался. Онъ, правда, подражалъ Мольеру; но изъ благороднаго Альсеста сдѣлалъ нестерпимо-желчнаго безпутника, а изъ чистой Агнесы развратную жену одного сельскаго дворянина; шекспирова прелестная Віола вышла у него сводней, переодѣтою пажомъ. Самъ поэтъ провелъ свою молодость во Фран-

ціи; въ Лондонѣ ѣхала однажды по улицѣ герцогиня Кливландъ, искавшая себѣ любовниковъ вездѣ, начиная отъ короля до послѣдняго акробата; она выругала его мерзавцемъ, подкидышемъ (но совершенно попросту), а онъ принялъ это за приглашеніе къ ней зайдти; она представила его королю, и тотъ взялъ соперника къ себѣ въ фавориты, потомучто предоставлялъ своимъ любовницамъ всю ту свободу, какою пользовался самъ. Впослѣдствіи поэтъ погибъ въ нищетѣ и болѣзни. Противъ всей этой гнусной безрядицы Коллъеръ напечаталъ въ 1698-мъ году свой краткій обзоръ мерзостей и распутства англійской сцены, и произвелъ этимъ благодѣтельный переворотъ въ литературѣ. Вильгельмъ Оранскій вступилъ уже тогда въ Лондонъ съ торжествомъ, и свобода Англіи прочно теперь утвердилась; послѣ развратныхъ оргій (высшаго сословія и его угодниковъ) оказалось, что ядро англійскаго народа осталось неповрежденымъ, что въ среднемъ людѣ не утратилась еще кромвелева чинность и принесла добрые плоды.

Устояла также, вопреки всѣмъ религіознымъ и политическимъ бурямъ, ревность къ естествовѣдѣнію. Мало того: великое движеніе времени очевидно подѣйсвовало на нее благопріятнымъ образомъ. Подъ господствомъ королевской власти врачъ Томасъ Броунъ отстаивалъ на религіозномъ основаніи всѣ народныя суевѣрья; но когда торжество свободы было рѣшено, онъ самъ провозгласилъ разумъ и опытъ основными столпами истины и остерегалъ легковѣрныхъ полагаться на богословскія чудеса. За тѣмъ и реставрація поощряла изученіе природы, еще почитая его тогда вполнѣ безвреднымъ средствомъ отводить умы отъ вопросовъ государственныхъ и церковныхъ. Естествовѣдное общество, основанное въ Грасгамовской Коллегіи уже во время народнаго возстанія, было обновлено Карломъ II-мъ въ 1662-мъ году подъ именемъ „Королевскаго"; его мѐтодъ былъ экспериментъ, и господствовавшее въ немъ стремленіе къ открытіямъ и къ работѣ мысли, подготовило почву для такого человѣка какъ Ньютонъ.

Взаключеніе назовемъ двухъ мучениковъ своихъ религіозныхъ и политическихъ убѣжденій. Жестяникъ Бѐньянъ (Bunyan), смолоду бившійся въ войскахъ Крòмвеля, а по возстановленіи королевской власти высидѣвшій двѣнадцать лѣтъ въ тюрьмѣ, написалъ на простонародномъ англійскомъ языкѣ аллегорическій романъ: Странствіе богомольца, гдѣ посредствомъ наглядныхъ изображеній и индивидуальной характеристики ему до такой степени удалось оживить передъ нами всѣ нравственныя отвлеченія, что мы слѣдуемъ за нимъ далѣе и далѣе по свѣтло-улыбающимся лугамъ и темнымъ дебрямъ, по всему базару жизни, вплоть до холма блаженства, при чемъ господа Премудръ и Болтуновъ, Бòязновъ и Надёжинъ, Прекрасинъ и Увѣровъ предстаютъ намъ совершенно живыми лицами. Книга эта сдѣлалась и осталась народною, да возбуждаетъ съ другой стороны и удивленіе критиковъ, ставящихъ ее на ряду съ Потеряннымъ Раемъ; она столько же говоритъ уму, сколько сердцу и воображенію.—Другой мученикъ былъ графскій сынъ, Альджернонъ Си́дней; онъ также сражался въ парламентскомъ войскѣ, но потомъ, недовольный казнью короля, удалился отъ своихъ прежнихъ товарищей. Противъ Фильмера, который систематически велъ державство, какъ отеческую власть, въ наслѣдственномъ порядкѣ отъ Адама, и ставилъ подданнымъ въ обязанность безу-

словное новиновенье предержащимъ, написалъ онъ свои разсужденія о правительствѣ или, точнѣе сказать, о государствѣ, гдѣ, исходя отъ самостоятельныхъ человѣческихъ личностей онъ строилъ общественный организмъ въ договорномъ порядкѣ и доказывалъ, что во всѣхъ независимыхъ странахъ Европы царствующіе домà заняли престолъ только съ положительнаго согласія народа. Когда Сиднея новели на эшафотъ, онъ славилъ Бога за то, что ему суждено умереть за правое дѣло свободы. Шесть лѣтъ спустя англійская конституція была возстановлена на основѣ соучастія народа въ законодательствѣ и управленіи, чѣмъ и утвердилось для Европы государство новаго времени.

ФИЛОСОФІЯ.

А. Философія Возрожденія въ Италіи; Бру́но и Кампане́лла.

Послѣ того какъ во Флорентинской академіи воскресили Платона, какъ стали въ подлинникѣ изучать Аристотеля и приняли его въ ученыя школы Германіи и Франціи, послѣ того какъ Юстъ Липсій возобновилъ Стою, Гассенди—Эпикура и матерьялизмъ, а Монтень и Шарронъ—ученіе скептиковъ, стало-быть послѣ того какъ философская древность вошла образовательнымъ элементомъ въ новое рвзвитіе,—явилась задача, на основѣ усвоенныхъ теперь мыслей или въ борьбѣ съ ними трудиться и идти дальше, тѣмъ болѣе что бодро воспрянувшее изслѣдованіе природы и углубленная Реформаціей задушевная жизнь представляли новый матерьялъ и новыя проблемы, тѣмъ болѣе что (окончательно пробужденныя теперь) индивидуальность и субъективность хотѣли и на этомъ поприщѣ вполнѣ удостовѣриться въ самихъ себѣ и какъ бы всласть упиться собою.

Ломбардецъ Карданъ, родившійся вначалѣ 16-го вѣка, первый вполнѣ самостоятельно выступилъ передъ древностью и оспоривалъ всѣхъ безъ различія мыслителей въ томъ, чѣмъ они его не удовлетворяли, точно такъ же какъ съ другой стороны охотно принималъ отъ нихъ все подходящее къ его видамъ. Съ коренною своеобразностію мысли затронулъ и обсудилъ онъ почти всѣ проблемы естества и духа, всегда разсматривая науки въ связи съ самимъ собой, съ своей личностью, съ ходомъ своей жизни; вездѣ въ его сочиненіяхъ живой человѣкъ съ своими радостями и печалями то привлекаетъ насъ своимъ талантомъ, то ставитъ въ тупикъ своими странностями,—чудная смѣсь легковѣрія и критики, остроумія и фантастичности, задорной бойкости и глубокаго вмѣстѣ чувства. Оттого Гегель и назвалъ его пресловутой личностью, въ которой

разложеніе и броженіе того времени выявились во всей своей черезполосицѣ или розни. Въ подробномъ изображеніи его, которое дано мною въ книгѣ: „Философское міросозерцаніе реформаціонной эпохи", и на которое я ссылаюсь теперь, равно какъ и относительно другихъ, слѣдующихъ за симъ мыслителей, я показалъ, какъ эта именно тревога и борьба подстрекала и его, да съ нимъ и все мыслящее человѣчество, къ исканію ясности и мира. Его автобіографія живо напоминаетъ „Исповѣдь" или признанія Руссо́: изъ любви къ истинѣ и къ общей пользѣ хочетъ онъ раскрыть глубочайшій тайникъ своего сердца, и самодовольно выставляетъ на показъ какъ грѣхи свои, такъ и добродѣтели. „Даже самохвальство мнѣ не такъ противно, какъ пріятно то чувство, „что я въ правѣ сказать напрямикъ: вотъ, смотрите, солгалъ ли я хоть гдѣ-„нибудь! А если я сознаюсь въ погрѣшностяхъ, то развѣ я не человѣкъ?" Многосторонне даровитый, слѣдуетъ онъ своей прихоти, впечатлѣнію измѣнчивой минуты и становится черезъ это мячикомъ, игрушкою судьбы; онъ къ самому себѣ примѣняетъ слово Горація о Тигелліи:

Кто жь болѣе его когда противорѣчилъ
И самому себѣ, и всѣмъ другимъ, всему?

Но онъ умѣетъ добыть пользу изъ самыхъ неудачъ, и пишетъ объ этомъ прекрасное сочиненіе, доказывающее необходимость противоположностей для жизни и для внутренняго чувства, для дѣла и для познанія. Счастіе сидитъ въ несчастіи, какъ каштанъ въ колючкахъ. Однакожь противорѣчіе не первое и не послѣднее изъ началъ; главное—единство, гармонія или самозпательная жизнь любви; Богъ, вѣчное бытіе, безпрерывно раскрывается, развертывается въ мірѣ; познавать себя въ Богѣ и Бога въ себѣ,—вотъ высочайшее счастіе и настоящая вмѣстѣ мудрость; кто отвѣдалъ сладости этого нектара, тотъ дотого упился Богомъ, что подобно карбункулу выдержитъ сильнѣйшій огонь, и подобно золоту только очистится въ немъ и заблеститъ еще ярче.

Если Карданъ терялся въ многоразличіи вещей, то Телезій, изъ Козенцы, старался ихъ систематизировать. Онъ основалъ консентинскую академію для изслѣдованія природы, онъ хотѣлъ, чтобы мѣсто самодѣльныхъ представленій заступили фактическія познанія; но видя, что все живетъ и возникаетъ при совмѣстномъ дѣйствіи солнечнаго свѣта и земли, онъ не обинуясь выставилъ темную, косную матерію и движущую теплоту, обокъ съ ея противоположностью, стягивающимъ и мертвящимъ холодомъ, какъ такія начала, изъ которыхъ онъ выводилъ все, причемъ духовное, нравственное разумѣется должно было подчиниться чисто-натуралистическому истолкованію.

Философскимъ геніемъ Италіи былъ Джордано Бру́но, Поланецъ (1548—(1600). Мы уже встрѣчались съ нимъ какъ съ поэтомъ на латинскомъ и на итальянскомъ языкѣ, потомучто онъ былъ и поэтъ и мыслитель вмѣстѣ. Нижняя Италія, гдѣ нѣкогда водворились Греки, гдѣ Парменидъ и Эмпедоклъ возвѣщали въ размашистыхъ и смѣло парящихъ стихахъ свои глубокомысленныя идеи, въ Средніе Вѣка видѣла у себя незваными гостями и владыками Норманновъ и Нѣмцевъ, а теперь вдругъ сдѣлалась опять колыбелью философіи; оттуда вышли Бру́но и Кампанелла, оба—реформаторы науки подъ иноческимъ клобукомъ, оба—мученики своихъ убѣжденій, оба—творцы гим-

новъ и сонетовъ, въ которыхъ они выражали задушевные свои помыслы (стран. 16, 177, 244). Стремленіе къ свободной истинѣ уже въ молодости выгнало Бруно изъ монастыря; онъ путешествовалъ, жилъ и училъ во Франціи, Англіи, Германіи. Обладая счастливой памятью, живою фантазіей, богатою сообразительностью, онъ сталъ доискиваться правилъ, какъ приводить мысли въ порядокъ, какъ прочнѣе ихъ запоминать, и какъ порождать новыя. Онъ хотѣлъ чтобы мыслительный процессъ воспроизводилъ собой картину міра. Подобно тому какъ вселенная есть только раскрытіе высшаго единства въ частностяхъ, такъ и всѣ идеи должны мыслиться какъ лучи одного и того же первосвѣта; какъ всѣ вещи міра находятся во взаимодѣйствіи, такъ должны вращаться и мысли одна около другой. Онъ хотѣлъ нагляднаго мышленія, непосредственно понятныхъ образовъ дѣйствительности, видимаго воплощенія идеальныхъ представленій. Къ этому должно было служить лулліево искусство, и онъ всю жизнь свою старался его исправлять и улучшать. Онъ придумывалъ образы и понятія, которые надо было рисовать на концентрическихъ кругахъ и вращать послѣдніе одинъ около другаго; изъ разнообразныхъ сочетаній ихъ при этомъ должны были возникать новыя идеи. Но никого не сдѣлаешь живописцемъ по шаблону: непризнаніе Бру́номъ этой истины и принятое имъ на себя обязательство научать памяти и искусству мыслесочетаній, обратилось ему въ пагубу. Одинъ Итальянецъ, чтобы усвоить себѣ его тайну, пригласилъ Бру́но въ Венецію; но когда увидѣлъ, что надежда его стать геніемъ не исполняется, онъ предалъ наставника въ руки инквизиціи, а та сожгла несчастнаго въ Римѣ.

Для того чтобы проникнуть въ сущность природы, надобно, думалъ онъ, безустанно слѣдить за противоположными и противоборственными крайностями вещей (за тѣмъ, что позже называлось полюсами); найдти точку соединенія крайностей не главное еще дѣло, настоящая же и глубочайшая тайна искусства та, чтобы изъ этой точки умѣть дѣйствительно вывесть и разности. Одно и то же міровое начало образуетъ металлы, растенія и животныхъ, оно же мыслитъ и въ человѣкѣ; мышленіе поэтому есть искусство души изображать внутри себя внутреннею записью или грамотою то, что́ природа наружно открываетъ посредствомъ предметовъ, какъ посредствомъ внѣшняго письма, и не только принимать въ себя это внѣшнее письмо, но и передавать, осуществлять на немъ ту внутреннюю запись. Но философъ, прежде чѣмъ остановиться на чемъ-нибудь рѣшительно, долженъ напередъ изслѣдовать и испытать, долженъ пріобрѣсть самостоятельное свѣдѣніе не по авторитету и наслышкѣ, а опираясь на свѣтъ разума и на дѣйствительныя основы вещей. Бру́но въ этихъ положеніяхъ превосходно высказалъ задачи философіи; но главная сила его заключалась не въ развитіи и обосновкѣ, а во вдохновенномъ провозвѣстіи истины, которую онъ болѣе излагаетъ какъ откровеніе и созерцаніе для фантазіи и чувства, нежели діалектически доказываетъ для ума. Мысли свои художественно передаетъ онъ въ итальянскихъ разговорахъ и въ латинскихъ стихотвореніяхъ. У Платона и Аристотеля беретъ онъ все для себя подходящее, съ тѣмъ чтобы развивать заимствованное далѣе. Открытіе Коперника расширяетъ взглядъ его въ безконечность; но онъ въ то же время крѣпко держится и за единство своего воззрѣнія. Какъ Николай Кузанскій связывалъ нѣмецкую мистику съ математическими и есте-

ствовѣдными стремленьями и съ ученіями Грековъ, такъ точно и Джордано Бру́но, во многомъ къ нему близкій; въ зародышѣ, въ зернѣ содержится у него то цѣлое, которое разошлось потомъ въ противоположность между Лейбницемъ и Спинозой: монадологія и пантеизмъ у него еще въ неразрывной связи; Богъ—присная міру причина, субстанція и душа его, но онъ въ то же время—постигающее себя единство и сознаніе. Основной взглядъ Бру́но—совпаденіе или примиреніе противоположностей въ единомъ, не безрядная пустота, а преизобиліе жизни, гармонія. Богъ—внутренняя творческая природа, сущность всѣхъ вещей, всеобщая сила и причина, ютящая въ себѣ и порождающая изъ себя все частное. Единица присуща всѣмъ числамъ, безконечное—всесторонне развернутая единица. Богъ знаетъ, чего хочетъ и что́ можетъ; онъ хочетъ и можетъ творить все, что́ знаетъ; законъ природы и судьба, это—его воля, выраженіе собственнаго его существа. Онъ нутродѣйственный художникъ, потомучто изнутри зиждетъ и видообразуетъ матерію: изнутри корней или сѣменного зерна выгоняетъ онъ ростки, изъ ростковъ отпрыски, изъ отпрысковъ вѣтки или побѣги, изъ вѣтокъ почки; нѣжная ткань листвы, цвѣтовъ, плодовъ, все это заложено внутри и тамъ изготовляется; и изнутри же зоветъ онъ лиственные соки обратно опять къ корню. Такъ же точно изъ сѣмени и изъ самой среды сердца развертываетъ онъ члены животнаго, человѣка, и переплетаетъ опять вмѣстѣ различныя нити общаго ихъ единства. Уже ли живыя эти созданія произошли помимо разсудка и ума, когда даже и безжизненныя наши подражанія имъ на поверхности матеріи требуютъ и того и другого? Какъ великъ и дивенъ долженъ быть этотъ внутренній, вездѣприсущій художникъ, во всемъ и безпрерывно дѣятельный!

Богъ стало-быть зиждущее начало вселенной, и дѣйствующая причина стало-быть не слѣпа; она именно разумный смыслъ, носящій въ себѣ формы вещей и ставящій себѣ цѣлью совершенство цѣлаго. Но всеопредѣляющее само собой предполагаетъ всеопредѣлимое, мощь все производить предполагаетъ мощь всѣмъ дѣлаться, всѣмъ становиться. Эту послѣднюю могуту называемъ мы веществомъ, матеріей, но она не мертвый матерьялъ, а материнское лоно, матерь всего живого,—зарожденіе, постепенное развитіе и обособленіе того, что́ лежитъ въ вѣчномъ единствѣ, обнаруженіе внутренняго или, другими словами, воплощеніе души.

Изъ собственнаго своего лона матерія источаетъ все;
Природа художественна вѣдь въ глубочайшей своей внутренности,
Она—живое искусство, одаренное дивнымъ смысломъ;
Она зиждетъ не чуждый себѣ матерьялъ, а именно свой собственный,
Не становится въ тупикъ и не задумывается недоумѣвая на своемъ дѣлѣ,
А все выполняетъ мѣтко и легко, какъ будто бы оно дѣлалось само собою,
Какъ огонь, напримѣръ, жжетъ и блещетъ,
Какъ свѣтъ безъ труда и свободно разливается повсюду и вездѣ;
И никогда она при этомъ не дробится, а всегда единная и спокойная,
Направляетъ, распредѣляетъ и гармонически уряжаетъ все сущее.

Такъ Бру́но сознаетъ жизнь къ ея самоподвижности, природу въ ея саморазвитіи, и матерія, душа, духъ являются у него ступенями и моментами единаго. Единое выходитъ здѣсь и дѣйствующею силою и вмѣстѣ подлежащею ея опредѣленію основой; оно—вездѣприсущій центръ безконечнаго и

живетъ въ немъ какъ человѣческая душа въ тѣлѣ, связывая всѣ члены его въ одно цѣлое. Форма и матерія не раздѣльны. Безконечный художникъ всегда и вѣкъ творитъ безконечное созданіе; единство открывается въ преизбыткѣ единицъ, которыя оно различаетъ одну отъ другой и соотноситъ ихъ между собою; единое вмѣстѣ и самовеличайшее, и самомалѣйшее; какъ величайшее, оно—всеобъемлющій духъ, какъ малѣйшее, оно—атомъ и монада. Но величайшее отражается въ самомалѣйшемъ. Различныя между собой живодѣйственныя силы зиждутъ все, ихъ порознение и соединенье образуютъ посмѣнныя фазы зиждительнаго процесса; смерть имѣетъ лишь значеніе перехода въ новыя формы, мы называемъ умираніемъ то, что всущности есть только пробужденіе истинной жизни. Какъ атомы всякаго земного тѣла составляютъ стройный организмъ, такъ точно и звѣзды вселенной. Земля вращается съ планетами вокругъ солнца, а оно вращается въ хороводѣ звѣздъ.

Душа есть мыслящая монада, царица и зиждительница тѣла. Отъ чувственной подмѣты многаго восходитъ она къ созерцанію единаго, открывающагося во всемъ. Единое въ то же время и добро, за которое мы должны держаться волею, которое должны осуществлять въ своихъ дѣлахъ. Познаніе и соотвѣтственное ему дѣйствованіе взаимно требуютъ, вызываютъ другъ друга и окончательно завершаются въ любви, которая прямо единитъ насъ съ Богомъ. Мышленіе божіе есть всегдашнее твореніе вещей, свѣтъ души, и не только свѣтъ, но и глазъ ея вмѣстѣ. Какъ бы ни колебался міръ въ своемъ измѣнчивомъ вращеніи,—внутри его, живымъ началомъ всѣхъ существъ и источникомъ всѣхъ формъ, царитъ единый Богъ, какъ разумъ и (вѣчное) бытіе, какъ міропорядокъ и истина. Онъ живетъ въ насъ, а мы въ немъ—живемъ, движемся и существуемъ.

Ванини (1585 — 1619) изъ южной Италіи переселился во Францію. Въ сочиненіи, которое онъ назвалъ Амфитеатромъ Промысла, Богъ представляется ему единою безконечною сущностью всѣхъ вещей; авторъ заключилъ его высокопарнымъ гимномъ Создателю, и объ этихъ юношескихъ мысляхъ вспомнилъ онъ тогда, когда, обвиненный потомъ въ атеизмѣ, взялъ въ руки соломинку и указалъ на то, какъ она выросла изъ сотлѣвшаго зерна и при совмѣстномъ дѣйствіи другихъ силъ природы опять-таки принесла плодъ: это, говорилъ онъ, должно убѣдить всякаго, что есть вездѣвластная божеская сила. Онъ былъ суетный, задорный человѣкъ, вначалѣ запальчиво споривщій противъ вольнодумцевъ, а потомъ самъ предавшійся легкомысленнымъ шуткамъ, какъ видно изъ его Разговоровъ о тайнахъ природы. Онъ именуетъ себя Юліемъ Цезаремъ, потомучто хочетъ покорить Францію философской истинѣ, и когда одинъ изъ собесѣдниковъ привѣтствуетъ его однажды возгласомъ: Ты или Богъ, или Ванини! онъ говоритъ: Я то и есть. Теперь онъ былъ приверженцемъ самаго низкаго матерьялизма. Но это все-таки не управомочивало тулузскій парламентъ безчеловѣчно сжечь его на кострѣ. Что онъ не давалъ добровольно отрѣзать себѣ языкъ, что его насильно вытянули у него клещами, и что послышался крикъ, подобный львиному рыку, когда палачъ наконецъ отсѣкъ его, — все это разсказываетъ къ нашему ужасу совершенно спокойно одинъ набожный чиновникъ, и еще укоряетъ

за то мыслителя въ трусости. Но ни какіе огни костровъ не истребили мыслей, они только помогли просвѣтить міръ.

Полонъ жажды знанія и славы, вступилъ молодой Калабріецъ, Кампанелла (1568—1639), въ доминиканскій орденъ. Вскорѣ онъ вообразилъ себя призваннымъ быть реформаторомъ наукъ, и онъ дѣйствительно богатъ свѣтлыми, великими мыслями, но онѣ идутъ у него обруку съ чистыми фантазіями. До какой степени деспотизмъ авторитета пригнеталъ тогда умы, если мыслителю понадобилось еще напередъ доказывать изъ Отцовъ Церкви, что дозволительно вступать и на новые пути познанія! Охваченный со всѣхъ сторонъ, какъ сѣтью, грезами астрологіи и магіи, Кампанелла требуетъ вдругъ опытной науки; онъ хочетъ избавить человѣчество отъ нелѣпой мечты и тиранніи, освободить его просвѣщеніемъ, и въ то же время пишетъ противъ Лютера, противъ борьбы Нидерландовъ за независимость: всемірная монархія, то-есть духовное главенство папы и политическое главенство Испанцевъ,— вотъ что, по его мнѣнію, должно водворить царство Мессіи на землѣ. Судя, говоритъ онъ, по словамъ благородныхъ средневѣковыхъ мечтателей и по положенію свѣтилъ небесныхъ, теперь уже близокъ тотъ золотой вѣкъ, когда подъ руководствомъ священниковъ-философовъ люди, черезъ общеніе имуществъ и любовь, достигнутъ мирнаго счастія, и каждый будетъ жить привольно, трудясь сообразно своей натурѣ и способности. Подобныя мысли высказываетъ онъ во время народнаго движенія въ Неаполѣ, и попадаетъ за то подъ стражу (1599). Сидя цѣлые годы въ отвратительнѣйшихъ тюрьмахъ и истязаемый ужаснѣйшими пытками, выливалъ онъ, одинокій, свои мысли въ гимнахъ и сонетахъ (стр. 177), и всякое страданіе казалось ему тогда только словно тѣнью въ картинѣ:

Комедія—весь свѣтъ, въ величіи своемъ.
Кто мыслью и душой соединится съ Богомъ,
Тотъ взглянетъ вмѣстѣ съ нимъ на гнусность и на зло,
Какъ на удачныя, потѣшныя личины,
Способныя внушать одинъ веселый смѣхъ.

Шоппе, защитникъ сожженія Бру́но на кострѣ, и Нодѐ (Naudée), отстаивающій ужасы Вароѳоломеевской ночи, оба старались облегчить положеніе гонимаго философа; съ 1608 по 1626 держали его уже просто лишь подъ стражей, разрѣшивши ему читать книги и принимать посѣщенія. Инквизиція потребовала за тѣмъ Кампанеллу въ Римъ, но вскорѣ отпустила его на волю, и онъ отправился въ Парижъ, гдѣ Ришельё назначилъ ему пенсію.

Библія и природа, учитъ Кампанелла,—два великія откровенія божіи; міръ, это—его образъ, книга, писанная имъ самимъ, зеркало, въ которомъ явенъ намъ его ликъ: обратитесь же вмѣстѣ со мной къ подлинному тексту, покинувъ мертвыя, невѣрныя копіи и ошибочныя толкованія прошлаго! Есть два рода познанія,—внѣшнее, чувственное, и внутреннее, мыслительное (умственное), или сенсуалистическое и идеалистическое. Мышленіемъ удостовѣряемся мы въ собственномъ своемъ бытіи, а отъ этой достовѣрности восходимъ къ бытію Бога; потомучто мы конечны, а надѣлены между-тѣмъ идеей безконечнаго, которой не могли же создать сами, такъ-какъ она дале-

ко выше насъ; слѣдовательно, она можетъ быть сообщена намъ только самимъ безконечнымъ, изъ чего для насъ и ясно дѣйствительное его бытіе. Мы существенно ограничены, опредѣлены; мы потому что-нибудь и есть, что мы именно не другое,—люди, напримѣръ, а не ослы; но другое существуетъ же вѣдь въ свою очередь; а безконечное, это — вѣчная жизнь, все въ себѣ содержащая и во всемъ осуществляющаяся.—Богъ совокупность всѣхъ силъ и красотъ, какъ пребывающее въ себѣ цѣльное ихъ единство. Могущество, мудрость, любовь,—вотъ главныя опредѣленія или нормы его существа, а слѣдовательно и коренныя начала всего сущаго. Могущество, могута, есть способность быть и дѣйствовать, мудрость есть сознаніе. Всякое познаніе есть самопознаніе, постиженіе самого себя (въ себѣ ли, или въ другомъ); Богъ все познаетъ по правдѣ, воистину, потому что онъ все самъ; мы же познаемъ самихъ себя и то, какъ затрогиваютъ насъ внѣшнія намъ вещи; мы подмѣчаемъ ихъ такъ, какъ онѣ намъ кажутся, являются. Все сплошь одушевлено, нѣтъ ни чего безчувственнаго всилу божіей премудрости, а всилу любви его все взаимно соотнесено между собою, а равно и съ вѣчнымъ, какъ его началомъ и концомъ. На симпатіи и антипатіи основаны всѣ движенія свѣтилъ, всякая дѣятельность, всякій порядокъ въ людскомъ мірѣ. Такъ-какъ дѣйствуя каждый для себя, всѣ вмѣстѣ съ тѣмъ дѣйствуютъ для всеобщаго, то отсюда выходитъ стройность, гармонія, цѣль всякой жизни вообще. Она-то и есть добро, то, чтó въ жизни божественно; Богъ же и объемлющее тѣла пространство, и вмѣстѣ центральная душа духовъ, онъ и познающій и познаваемое, любящій и любимое.

Б. Философская мистика въ Германіи; Яковъ Бёме.

Мы видѣли, какъ начало субъективности запечатлѣлось въ Лютерѣ религіознымъ освященьемъ: личная совѣсть каждаго, думалъ онъ, должна свидѣтельствовать объ истинѣ, въ глубинѣ чувства, въ вѣрѣ долженъ быть живъ Христосъ и душа сама на себѣ должна испытать примиреніе свое съ Богомъ. Что въ Іисусѣ открылось единство божеской природы съ человѣческой,—вотъ что было для Лютера той новой мудростью, которую признавалъ онъ со всѣми великими мистиками, начиная съ мейстера Экгарта вплоть до „Нѣмецкаго богословія“ (III, 2, 671—672), но которой онъ не поставилъ еще отправною точкою для систематическаго развитія этого ученія въ цѣломъ; оно попрежнему осталось въ узахъ схоластической догматики и дошло наконецъ до мертваго, окоснѣлаго буквопоклонства. Расколъ между лютеранами и швейцарскими реформатами повелъ къ обильному гоненіями раздору, не окончившемуся даже и съ Тридцатилѣтнею войной; когда великій курфирстъ бранденбургскій формально запретилъ жестокую перебранку, сыпавшую съ церковной каѳедры взаимными обвиненіями въ еретичествѣ, берлинское духовенство обратилось къ университетамъ съ запросомъ, должно ли оно покориться этому запрещенію, и въ отвѣтъ получило ободреніе сопротивляться. Тѣмъ не менѣе свободнѣйшіе сравнительно элементы удержались-таки рядомъ съ Церковью и отчасти даже въ борьбѣ съ нею, а у народа была библія и въ ней наилучшая назидательная книга.

Себастьянъ Франкъ фонъ-Донаувёртъ, историкъ религіознаго движенія, былъ вмѣстѣ и тотъ гуманистически-образованный философскій умъ, которому удалось прочно обосновать право субъективности. Карлъ Хагенъ первый отмѣтилъ это въ своей книгѣ о духѣ реформаціи. Богъ для Себастьяна Франка—сила и существо всѣхъ вещей; въ немъ была изначала и матерія, а потому не льзя собственно сказать, чтобы что-либо исчезало или возникало; Земля—Фениксъ, сгарающій до тла только для того, чтобы выйдти изъ него обновленнымъ; среди непрерывной смѣны явленій постоянно держится бытіе. Поэтому все хорошо, все благо отъ природы; но захочетъ оно отрѣшиться отъ общей сущности, отъ всемірнаго закона,—оно становится себялюбивымъ и хирѣетъ, претерпѣваетъ страду своего грѣха, отчужденія отъ Бога. Тогда Богъ мнится ему гнѣвнымъ, потому что человѣкъ самъ сталъ себѣ врагомъ. Онъ ощущаетъ это, какъ скорбь собственной души, и это его огорченіе и недовольство тѣмъ, что̀ худо, есть тайное страданіе Христа, тревога самой нашей сущности, заложеннаго въ насъ добраго начала; а приемемъ мы послѣднее всею своей волей, тогда и въ сознаніи пріидемъ въ полное съ нимъ единство. Ибо Христосъ выяснилъ намъ сокрытую въ насъ божественную стихію; Богъ и изначала былъ сама любовь, но лишь со времени жертвенной смерти Іисуса увѣровали въ это люди. Счастіе въ томъ и состоитъ, чтобы мы сознавали себя и хотѣли быть тѣмъ, что̀ мы есть отъ природы,—дѣтьми божьими.

Валентинъ Вейгель шелъ этимъ путемъ далѣе. Истина, говорилъ онъ, въ насъ самихъ; все дѣло въ томъ чтобы мы ее сознали, и тогда мы найдемъ себя во всемъ и все обратно въ себѣ самихъ. Истина приходитъ къ намъ не извнѣ, а напротивъ въ насъ же и возбуждается. Какъ зерно горчишное роститъ изъ себя дерево, такъ и человѣкъ самъ дѣятельная основа познанія, которое во всякомъ своемъ развитіи только къ себѣ же опять и приходитъ. Какъ кто смотритъ на вещь, таковою она ему и кажется; мутному глазу мраченъ кажется и міръ, а для яснаго все чисто. Духъ божій, сущій въ насъ самихъ, озаряетъ намъ душу какъ бы внутреннимъ свѣтомъ; глаза наши его очи, онъ узнаетъ себя черезъ насъ. Богъ не внѣшнее намъ предлежащее, а подлежащее, нашъ внутренній субъектъ; этого сущаго въ насъ Бога надобно намъ сознавать: тогда онъ и будетъ вполнѣ *нашимъ* Богомъ, *нашей* жизнію. Въ богопознаніи предметъ вѣдѣнія есть само отвѣка дѣйственное начало; поэтому человѣкъ долженъ весь разрѣшиться въ немъ и возродиться снова, такъ чтобы самъ Богъ сталъ окомъ, свѣтомъ и познаніемъ въ человѣкѣ; вотъ въ чемъ состоитъ блаженство, миръ души и стройное согласіе ея помысловъ. Мы должны сами сдѣлаться тѣмъ, во что вѣруемъ. Богъ — всеобъемлющее существо, такъ что внѣ его не шевельнуться ни одной мошкѣ; но и въ разумныхъ тваряхъ хочетъ онъ также быть волею. Въ единеніи сущности съ волею заключается спасеніе; кто своею волей ищетъ самого себя, желаетъ и творитъ не то, что̀ Богъ, тотъ выступаетъ изъ неба божія и живетъ въ своей собственной преисподней; отъ воли и познанія человѣка зависитъ то, небо или адъ служатъ ему обителью: они вѣдь только состоянія души. Такъ какъ при самой свободной волѣ Іисусъ дѣлалъ одно только добро, то самъ Богъ и былъ въ немъ человѣкомъ. Оттого онъ всѣмъ намъ образецъ, и мы должны заодно съ нимъ преодолѣть смерть и грѣхъ и установить единство воли съ сущностью;

только переведенное на насъ или зачтенное намъ оправданіе ни къ чему не служитъ; мы тогда лишь дѣти божіи и члены его царства, когда сами это сознаемъ и сами того дѣйствительно желаемъ.

Окончательное завершеніе нѣмецкой мистики явилось въ лицѣ Якова Бёме (1575—1624), одного изъ замѣчательнѣйшихъ людей того времени, философскаго генія въ душѣ простого ремесленника (чеботаря), который, при удивительномъ обиліи и богатствѣ мыслей, но при недостаткѣ научной дисциплины и школьнаго образованія, невольно порываясь высказать, что́ бродитъ внутри его, постоянно борется съ языкомъ, и потому не столько объясняетъ, сколько указываетъ намеками въ чувственныхъ образахъ или полупонятныхъ для него и странно употребляемыхъ иноземныхъ словахъ самое высокое и глубокое, что только доступно человѣку. Вотъ почему онъ къ-сожалѣнію и остался безъ вліянія на всемірную литературу, и только наше уже время, самостоятельно передумавшее его помыслы, съумѣло понять его и признало, что въ зародышѣ и въ хаотической совокупности находится у него рѣшительно все, что́ слѣдовавшіе за нимъ великіе мыслители высказывали порознь и поодиночкѣ. Въ эпоху задушевнаго чувства, представляетъ онъ собою именно философскую задушевность, носящую въ себѣ все богатство природы и духа, но полуозаренное чуть брезжжущимъ лучомъ разсвѣта, какъ передъ первымъ днемъ сотворенія, гдѣ сливаются еще воедино и образы и мысли; не даромъ самъ онъ назвалъ первую свою книгу „Утренняя заря на восходѣ". Имъ овладѣваетъ идея, молніей сверкнетъ она у него въ головѣ, и внутреннее созерцаніе доходитъ потомъ иногда до экстатическихъ видѣній. Онъ чуетъ вѣяніе и маніе божественнаго духа, котораго могущество перевѣшиваетъ въ немъ силу самосознательно-разсудочнаго развитія и умѣнья изложить то, что́ онъ внутренно ощущаетъ и созерцаетъ. Оглушенный и преслѣдуемый на каждомъ шагу безконечными перебранками вѣроисповѣданій и ученыхъ, которые, застрѣвъ въ своихъ односторонностяхъ, крѣпко цѣплялись тогда за букву, онъ погрузился въ глубины своей собственной души, чтобы тамъ, въ сокровеннѣйшихъ тайникахъ ея, понять источникъ жизни всѣхъ вещей и схватить самого Бога „за святое его сердце". Богъ для-него вѣчно-единое, открывающееся во всемъ и всегда себѣ присное, все изъ себя производящее и все собой объемлющее. Единое было бы совершенно пусто безъ противоположности; поэтому оно непрерывный процессъ самопорожденія и самоопредѣленія, и вводитъ такимъ образомъ въ рознь и въ многоразличіе все то, что̀ изначала лежитъ въ немъ сокрытымъ; міръ постоянное жизнеоткровеніе божества, а то, чтобы онъ снова входилъ въ него точно такъ же какъ изъ него вышелъ, чтобы онъ обрѣталъ въ божествѣ опять самъ себя, это называется у Бёме царствомъ радости, гдѣ общій отецъ уже есть все во всемъ. Если онъ и напираетъ обыкновенно болѣе то на одинъ моментъ, то на другой, онъ тѣмъ не менѣе столько же пантеистъ, какъ и теистъ, и это притомъ не въ преемственномъ порядкѣ, а вмѣстѣ, въ одно и то же время, не научно-діалектическимъ путемъ, а всилу того свойства его души, что она способна удовлетвориться только цѣлою истиной; душа его хочетъ своего Бога, не запредѣльнаго или внѣмірнаго, а присущаго ей самой, но она хочетъ также живой воли любви,—отнюдь не мертваго лишь закона, не безсознательной сущности.

Что различіе и противоположность необходимы для того, чтобы единое достигло гармоніи, чтобы любовь была дѣйственна и ощутительна, чтобы вѣчное существо было самопознающимъ себя духомъ, — это Яковъ Бёме готовъ безустанно повторять; онъ чувствуетъ что въ этомъ его всеміpноисторическая задача, и излагаетъ ее все въ новыхъ и новыхъ оборотахъ, подходя къ ней съ различныхъ сторонъ. На утренней зарѣ, говоритъ онъ, день покидаетъ ночь, и каждый изъ нихъ только тутъ и познается въ своемъ родѣ и въ своей силѣ; такъ-какъ безъ противоположности ни что вѣдь открыться не можетъ, въ прозрачномъ зеркалѣ не явится ни какого образа, если не отускнить одну сторону наводкой. Съумѣетъ ли тотъ сказать что-нибудь о радости, кто не извѣдалъ скорби, или о мирѣ, кто не испытакъ никогда ссоры и вражды? Ни одна вещь не можетъ открыться и сама себѣ безъ какой-либо противности; потомучто, если ни что ей не перечитъ, она всегда будетъ только выходить изъ себя, въ себя же не войдетъ, а въ такомъ случаѣ и не спознаетъ, какова она первоначально. Не имѣй себѣ естественная жизнь ни какой противности, не было бы у ней побуда ни къ волѣ, ни къ познанію, никогда бы не спросила она о своей причинѣ, и Богъ остался бы для нея скрытъ. Вѣчноединое—свѣтлая сплошь ясность, а волѣ надо же чего-нибудь хотѣть, и если чему-либо слѣдуетъ быть именно такимъ-то опредѣленнымъ, то оно конечно этимъ рознится отъ другого, порушаетъ общее единство, потемняетъ сплошной свѣтъ; стало-быть гнѣвъ и ярость, противленіе одного другому, — вотъ можно-сказать корень всѣхъ вещей; но кротость, это—ихъ жизнь: огонь изводитъ, потребляетъ темноту, и своеволіе обращается въ любовь; оно для нея (стало-быть) нужно. Всѣ вещи состоятъ изъ Да и Нѣтъ; Нѣтъ, это—отпоръ Да, для того чтобы открылась его сила; сопротивное необходимо для того, чтобы любовь, преодолѣвъ его, на немъ себя обнаружила. Безъ рѣзкости и строгости гнѣва не была бы ощутительна и любовь; оттого гнѣвъ—причина жизни, когда огонь любви побѣдитъ его. Противоположность выступаетъ вѣчно, и всѣ духи изначала состоятъ въ борьбѣ; но она вѣчно же и преодолѣвается, и изъ скорбей розни выходитъ царство радости.

Бёме не упускаетъ изъ виду того, что въ самомъ христіанствѣ Богъ опредѣляется не единымъ, а положительно тріединымъ. Вѣчная воля именуется Отцомъ; обращаясь въ свободную хоть самооткровенія, становится она Сыномъ, или Словомъ, въ которомъ высказываетъ себя Отецъ; это отблескъ, свѣтъ и причина радостныхъ стремленій всякой силы. Но связь, существующая черезъ это между Отцомъ и Сыномъ, связь, по которой они взаимно познаютъ другъ друга, это—Духъ, зиждительная и разумѣтельная сила божія. Мы сказали бы: Богъ есть созерцающее и созерцаемое, мыслящее и мыслимое, и какъ то и другое едино, то Богъ и есть все дѣятельный, самъ себя опредѣляющій духъ. Бёме не разлучаетъ Бога съ міромъ, хотя и различаетъ ихъ; точно такъ же далекъ онъ и отъ отвлеченнаго (абстрактнаго) спиритуализма, отъ чистой духовности: напротивъ, подобно Бруно, и онъ полагаетъ въ Богѣ начало вещества, говоря что во всякой естественной силѣ именно и заявляетъ себя всемогущество божіе. Однимъ изъ великихъ его дѣлъ было это признаніе естества или природы въ Богѣ. Нѣтъ, говоритъ онъ, ни одного тѣла безъ смысла, и духъ не существуетъ безтѣлесно самъ въ себѣ; онъ поэтому, видитъ, что внутреннее есть самопостиженіе внѣшняго, а объективность —

внѣшняя существенная по́быть субъективности. Въ вѣчной природѣ все сомкнуто какъ бы въ обхватъ рьяной и задорной любовной игрою; въ вѣчной премудрости идеально и духовно все то, что въ природѣ реально и тѣлесно; то, что вѣчная всебо̀лѣзная душа созерцаетъ и хочетъ въ премудрости божіей, то природа выполняетъ въ дѣйствительности. Обѣ взаимно дѣйствуютъ другъ на̀ друга какъ духъ и тѣло.

Безсознательно-божественная жизнь,—вотъ связь единящая между собой всѣ силы природы; въ ней-то возникаютъ всѣ онѣ одна изъ другой, вмѣстѣ самодѣятельно и взаимодѣйственно. Бёме называетъ силы эти „матерями", что̀ напоминаетъ гётевскаго Фауста, обыкновенно же—„ключевыми или родниковыми духами" (Quellgeister); качества видимой природы—ихъ проявленіе. Бёме насчитываетъ ихъ семь; это у него—моменты жизненнаго процесса. Первое качество вожделѣніе, воля, хотящая чѣмъ-нибудь быть (стать); изволенное „нѣчто" сосредоточивается само въ себѣ, становится особо и для себя: отсюда возникаетъ опредѣленность, а съ нею неизбѣжно рѣзкость, терпкость, темная тѣнь или муть; жажда вожделѣнія—основа ячества; изъ сосредоточенія, подбора въ самого себя, только вѣдь и родится энергія жизни; прозрачная ясность ея, правда, мутится, порушается тѣмъ, когда что-нибудь возникнетъ въ ней самостоятельно, а потому и можно на первыхъ порахъ назвать это сгущеніемъ и помраченьемъ, но за тѣмъ вспыхнетъ изъ него свѣтъ. Воля не хочетъ быть темна, продолжаетъ Бёме, она алчетъ свѣта; стало-быть вторымъ ея побудомъ является желаніе сокрушить жестокость (ожесточеніе крайняго сосредоточенія въ самомъ себѣ). Отсюда возникаетъ третье качество, чувствительность, раздражительность или бо̀язность,—порождаемая въ спорѣ жизнь, какъ взаимодѣйствіе единаго со многимъ; въ томъ и состоитъ борьба и скорбь существованія, что жизнь духа, какъ и природы, порождается и ощущаетъ сама себя только постояннымъ преодолѣваніемъ противоположности. Этихъ трехъ первыхъ ключевыхъ духовъ Бёме, на языкѣ Парацельса, называетъ ѣдкой солью, непосѣдной ртутью и огневой сѣрою. Боязнь смерти охватила обособленное, но въ немъ только и родится дѣйствительная жизнь. Какъ молнія изъ темнозыбкой тучи, какъ мысль изъ тревоги души, такъ свѣтъ божій исходитъ въ огненномъ блескѣ изъ трехъ первыхъ качествъ четвертымъ; единство стало теперь ощутительно въ преодолѣніи противоположностей,—какъ огненный потокъ, какъ пылъ любви. Это пятый видъ качества, и коль скоро оно себя постигнетъ, изъ него выходитъ шестое, —звукъ, гулъ или разумѣніе, самочувствіе и гармонія всѣхъ вещей. И то, чѣмъ шесть ключевыхъ духовъ существуютъ лишь внутренно или душеобразно, все это открываетъ седмой, воплощеніе; безъ порозненія въ пространствѣ и времени, сказали бы мы на своемъ языкѣ, ни что не пришло бы въ свою состоятельность и полноправность. Сила божія, говоритъ Бёме, приходитъ среди розни и бо̀лѣзности, такъ что частныя (порозненныя) силы борются между собой въ любовной (задорной) игрѣ. Семь ключевыхъ духовъ образуютъ у него потомъ и три жизненныя начала: гнѣвъ, или обособленность ячества, любовь, или единеніе разностей, и наконецъ происходящій отсюда видимый міръ.

Что̀ высшая премудрость, мысленный міръ божій зиждетъ внутренно, тому природа отвѣчаетъ въ образованіи плотскости, во внѣшнемъ осущест-

вленьи. Творчество есть непрерывно-вѣчный процессъ этого нутрораскрытія и проявленія. Богъ именуется творцомъ и вседержителемъ, какъ средоточіе всему; онъ вездѣ весь, и гдѣ ни выростетъ существо, вездѣ идетъ оно изъ своей основы. Оттого каждое существо несетъ въ себѣ вселенную или цѣлое, будучи какъ бы малымъ міромъ въ большомъ; мы всѣ—единое тѣло въ разныхъ членахъ, изъ которыхъ каждый дѣлаетъ особое свое дѣло; если мы будемъ искать самихъ себя и найдемъ, то обрѣтемъ въ себѣ Бога и себя въ немъ. Богъ дѣйственно дается всѣмъ въ мірѣ существамъ; оттого и есть въ нихъ сила саморазмноженія и голосъ для самооткровенья. Но Богъ у Бёме ни немощная мысль, ни безмысленная мощь: онъ духъ и природа вмѣстѣ; въ величіи своей свободы стоитъ онъ выше естества, видообразуясь и развертываясь однакожь въ природѣ; онъ жизнь и внутренній движитель вселенной; онъ растительная сила въ древѣ жизни, и всѣ твари—его отпрыски.

Человѣкъ родился изъ Бога, „свободный какъ Богъ, самъ себѣ зиждитель и полновластникъ". У воли нѣтъ сторонняго творца; тотъ подвигъ, прибавимъ мы въ объясненіе прямо отъ себя, тотъ подвигъ, которымъ человѣкъ становится самъ собою,—рѣшительно его собственный: самосознаніе и самоопредѣленіе не могутъ быть даны, мы сами должны присоздать ихъ себѣ, должны сущность свою сдѣлать своимъ собственнымъ твореніемъ; таково понятіе духа,—оттого онъ и свободенъ. Но свобода нравственная, какъ учитъ и Бёме, необходимо предполагаетъ противоположность добра и зла; добро только вѣдь и есть, что преодолѣніе зла; „зло должно стать причиною того, чтобы добро и ему наконецъ открылось", оно — средство для осуществленія добра и блаженства. Человѣкъ долженъ снискать ихъ и наслаждаться ими, какъ своимъ благопріобрѣтеннымъ счастіемъ. Поэтому онъ долженъ имѣть возможность и отвращаться отъ Бога, отъ его закона. Изшедши отъ Создателя и вошедши въ себя, онъ уже въ отношеніи къ нему нѣчто иное, а противясь ему онъ рѣшительно становится злымъ. Злая воля, говоритъ Бёме вполнѣ классически, есть сосредоточенное въ себѣ своевольство, мятежное отложеніе отъ (всеобщей) сущности и притомъ чистая фантазія,—суетная, безумная мечта, никогда не достигающая цѣли своихъ желаній, или, яснѣе сказать: зло существуетъ только въ субъективности духа, а не въ міровой объэктивности, и безсильно сокрушить нравственный порядокъ міра; оно можетъ порушить его единственно въ своей лишь сферѣ и для самого себя. Небо и адъ вездѣ, и отъ воли зависитъ, куда именно обратиться; если ты святъ, то живешь у Бога на небѣ, а если грѣшишь, то терпишь муки у дьявола въ преисподней. Богъ не обрекъ часть человѣчества на вѣчное осужденье; но каждый человѣкъ поставленъ между двухъ началъ свѣта и тьмы, а въ немъ самомъ лежитъ средина, и что̀ онъ изъ себя сдѣлаетъ, тѣмъ и будетъ. Кто покинетъ самъ себя, только того покинетъ и Богъ; онъ подтверждаетъ собственный выборъ человѣка. Но злой волѣ сто̀итъ лишь остановиться, и благодать тотчасъ же въ ней задѣйствуетъ, потомучто любовь царитъ вездѣприсущно, даже и въ безднѣ, и между ангелами и дьяволами нѣтъ иной пропасти, кромѣ особаго свойства ихъ воли и стремленій; кто хочетъ добра, тотъ ужь на̀ небѣ,—для настоящаго возрожденія нужна только воля. Въ Люциферѣ, говоритъ Бёме подобно Мильтону, смѣло превознеслось себялюбіе; чуя великую свою мощь, хотѣлъ онъ стать выше сердца божія, для того чтобы сдѣ-

латься, чѣмъ ему самому желалось; этимъ отрѣшился онъ отъ свѣта и зажегъ въ себѣ пожирающій огонь вожделѣнія; внутри себя воспламенилъ онъ адъ, и разстроенный вконецъ самъ, вездѣ видитъ одну только смуту. Какъ скоро человѣкъ преступилъ заповѣдь божію, порушилъ миръ господень, природа тотчасъ перестала быть для него отраднымъ раемъ, онъ вошелъ въ суетную похоть и муку міра сего. Чтобы помочь душѣ, въ нее снова должно было прійдти сердце божіе. Слово вездѣ стало человѣкомъ, но воля человѣчества должна была предаться Божеству; это выполнилъ Христосъ, и тогда божество и человѣчество слились въ единую личность. Самодѣятельностью человѣка совершонъ былъ грѣхъ, ею же надлежало ему и изгладиться; первое было долею Адама, послѣднее—удѣломъ Христа. Онъ сталъ героемъ въ борьбѣ жизни, онъ превозмогъ искушеніе; мы должны единить свою волю съ его волею, тогда онъ приведетъ насъ къ Отцу и въ общую нашу отчизну. Какъ свѣча постепенно умираетъ въ огнѣ, и изъ умиранія исходитъ свѣтъ и сила, такъ и изъ смерти Іисуса Христа взошло вѣчное солнце любви. Онъ на̀ небѣ, какъ во внутренней силѣ и сущности вещей, и онъ до конца дней съ нами; онъ царитъ на радугѣ божіей, и живетъ у насъ въ сердцахъ. И гдѣ это дѣйствительно такъ, тамъ прощенъ всякій грѣхъ, тамъ господствуютъ въ душѣ свѣтъ и любовь. Возрожденіе есть единеніе души съ Богомъ. Новый Іерусалимъ создался уже въ новыхъ людяхъ. Каждый бойся Бога и твори правду,—такъ зацвѣтетъ любовь и начнется царство божіе на землѣ. Тогда каждый обратится къ другому съ любовью и благоволеніемъ, каждый возрадуется даромъ, силою и красотой, доставшимися ему въ удѣлъ отъ величества божія, и все настроится въ такую гармонію, что любая струна этой игры будетъ только подымать и радовать другую.

Изъ сочиненій Бёме особеннаго вниманія достойны Mysterium magnum (Великое Таинство), Путь ко Христу, и Выборъ благодати. Въ первомъ, примыкая къ Книгѣ Бытія, даетъ онъ свои размышленія о Богѣ и природѣ, а также и зачатки философіи исторіи; въ двухъ другихъ онъ развиваетъ основныя мысли реформаціи, не впадая съ Лютеромъ въ отрицаніе свободы воли, не отдавая, подобно Кальвину, цѣлую часть рода человѣческаго на предопредѣленное ему вѣчное осужденіе, потомучто онъ всестороннѣе и глубже понялъ сущность Бога и человѣка, потомучто созналъ необходимость противоположности и преодолѣнія ея въ духѣ и въ любви. Вотъ почему я долженъ былъ помянуть о немъ и здѣсь, точно такъ же какъ моя книга „О философскомъ міросозерцаніи реформаціонной эпохи“ завершается подробнымъ изложеніемъ и объяснительнымъ комментаріемъ его ученія. Кто ознакомится съ нимъ ближе, того изъ среды мутнаго навзглядъ броженія озаритъ великолѣпный свѣтъ, и сквозь всѣ диковинныя фантастичности прозритъ онъ рядъ философскихъ истинъ,

Какъ сквозь подвижные лучи и всполохи сѣвернаго сіянія
Все-таки сверкаютъ вѣчныя звѣзды.

В. Самодостовѣрность духа; Французъ Декартъ.

Съ пути геніальныхъ взглядовъ надо было направить философію на путь научнаго доказательства, изъ мистической глубины свести ее на путь ясной и отчетливой мысли; неудовлетворенный преданіемъ, духъ долженъ былъ рѣшительно съ нимъ покончить, стать наконецъ на свои собственныя ноги, увидѣть истину въ развитіи того, что̀ совмѣстно съ понимающимъ себя разумомъ. Геній, отыскавшій отправную точку этого движенія и давшій ему первый толчокъ, былъ Декартъ. Мы видѣли какъ возбудительно и освободительно подѣйствовалъ Монтень во Франціи, когда одностороннимъ и узкимъ богословскимъ исповѣданіямъ противопоставилъ вольный ходъ пытливаго разсудка, и лучше захотѣлъ довольствоваться одной вѣроятностью, нежели поддаваться навязкѣ непогрѣшныхъ будто бы окончательныхъ рѣшеній со стороны. Но Декартъ, начавъ съ сомнѣнія, шагнулъ далѣе къ самопознанію и нашелъ въ самодостовѣрности мыслящаго ума ту архимедову точку, которая необходима чтобы двинуть міръ. Мы сказали уже выше, что преимущественно ему французская литература обязана отличающимъ ее типомъ раціональности и ясности. Теперь мы можемъ присовокупить, что онъ вообще принадлежитъ къ величайшимъ людямъ того времени, такъ-какъ необходимый процессъ вѣка съ полнѣйшею энергіей совершился именно въ его лицѣ: та фаустовская неудовлетворенность схоластикой, та смѣлость сомнѣнія, то мужество, которое, опираясь само на себя, отваживается постичь безконечное,—все, что̀ заключалось еще и до этого въ народной книгѣ о Фа̀устѣ, чѣмъ пользовались уже Ма́рло и нѣмецкая кукольная комедія, и что̀ завершилъ впослѣдствіи художественнымъ воспроизведеніемъ Гёте,—вотъ въ чемъ видимъ мы паѳосъ этого мыслителя; и совершенно опять въ духѣ времени индивидуализма та черта, что первымъ дѣломъ для Декарта было самообразованіе, что въ своихъ „Размышленіяхъ" онъ чрезвычайно живо изображаетъ пе́режитое и до́бытое имъ самимъ, что̀ и дѣлаетъ его съ тѣмъ вмѣстѣ въ высшей степени интереснымъ и отличнымъ писателемъ.

Ренѐ Декартъ или, какъ онъ окрестилъ себя полатини, Картезіусъ (1596—1650), происходилъ изъ дворянской семьи въ Турени. Уже отецъ называлъ любознательнаго мальчика въ-шутку своимъ философомъ и отвезъ его въ іезуитскую коллегію въ ла-Флешъ. О школьныхъ годахъ своихъ сообщаетъ онъ самъ, что учился всему, что̀ преподавали наставники и что̀ попадалось ему въ книгахъ, и къ этому присовокупляетъ: „Пройдя весь „курсъ наукъ, по окончаніи котораго молодые люди вступаютъ въ кругъ уче-„ныхъ, я увидѣлъ себя среди такой бездны сомнѣній и заблужденій, что изо „всего своего прилежанія извлекъ развѣ ту только пользу, что все болѣе и „болѣе открывалъ свое невѣжество. Оттого съ этихъ поръ рѣшился я не „искать ни какой иной науки, кромѣ той, какую смогу найдти въ самомъ се-„бѣ и въ великой книгѣ міра; и вотъ, весь остатокъ своей молодости я про-„велъ въ путешествіяхъ, изучая разные дворы и арміи, сходясь вездѣ съ люд-„ми, различными по характеру и общественному положенью, собирая разнооб-„разные опыты, испытывая и самъ себя во всѣхъ возможныхъ обстоятель-„ствахъ, съ тѣмъ чтобы изо всего этого добыть какую-нибудь пользу." Такъ

занимался онъ между прочимъ рыцарскими упражненіями и служилъ охотникомъ (волонтеромъ) въ нидерландскую, а потомъ въ германскую войну. Онъ участвовалъ въ битвѣ у Бѣлой Горы, и во время зимняго уединенія въ Нейбургѣ его взяла опять такая жажда истиннаго познанія, что онъ далъ Пресвятой Дѣвѣ обѣтъ сходить на богомолье въ Лоретто, если преодолѣетъ всѣ сомнѣнія! Онъ увидѣлъ Римъ, онъ прожилъ нѣсколько времени въ Парижѣ, но потомъ, тридцати лѣтъ отроду, удалился опять въ Голландію, чтобы втиши посвятить себя наукѣ. Онъ хотѣлъ быть свободенъ въ своемъ мышленіи, хотя и думалъ только о самообразованіи безо всякихъ реформаторскихъ стремленій; строго соблюдая законы страны, нравы своего сословія, религію окружающихъ его народовъ, онъ никого не хотѣлъ тревожить своими мыслями и старался избѣжать всякой борьбы съ государствомъ и съ Церковью. Онъ изучилъ физику, а въ математикѣ былъ прямо изобрѣтателемъ: мы обязаны ему аналитической геометріей, которая, сводя пространственныя отношенія или пропорціи любой фигуры къ ариѳметическимъ, рѣшаетъ и доказываетъ геометрическія задачи и теоремы алгебраическими уравненіями. Онъ набросалъ планъ книги о мірозданіи, но когда Галилей былъ захваченъ инквизиціей, онъ бросилъ свою рукопись въ огонь. Однакожь Разсужденіе о методѣ и Размышленія, которыя онъ теперь написалъ, появились въ свѣтъ и не избавили его отъ непріятностей: для этого они были слишкомъ сильны, своеобразны и новы, хотя впрочемъ и не навлекли ему гоненія. Онъ издалъ потомъ общее изложеніе Началъ своей философіи. Въ Парижѣ былъ у него вѣрный другъ, Мерсеннъ. Принцесса Елисавета Пфальцская искала его наставленій, королева Шведская, Христина, пригласила его въ Стокгольмъ для основанія академіи. Тамъ онъ скоро и умеръ. Девизомъ его было:

Тяжка, конечно, смерть тому,
Кто свѣту слишкомъ былъ извѣстенъ,
А умеръ, самъ не вѣдая себя.

Передъ Бру́но и Яковомъ Бёме Декартъ выигрываетъ методическимъ мышленіемъ и научною формой. Этимъ онъ достопамятенъ навсегда. Онъ хочетъ истины и дознаетъ самъ на себѣ, что она не дается со стороны, что ее должно найдти и породить въ себѣ самомъ; ни одно заблужденіе не должно потемнять ее, ни одно сомнѣніе нарушать ея полноту; мы хотимъ совершенно въ ней убѣдиться. Поэтому мы требуемъ вполнѣ достовѣрной основы познанія, и все должно изъ него выводиться съ математической точностью и ясностью; простое утвержденіе должно замѣниться научнымъ доказательствомъ, правильнымъ доводомъ и развитіемъ. Но гдѣ же найдти что-нибудь неоспоримо вѣрное? Декартъ начинаетъ свои Размышленія этимъ вопросомъ. Многое, говоритъ онъ, принималъ я за вѣрное съ ребячества, что́ оказалось послѣ сущимъ заблужденіемъ и вздоромъ; и все что я построилъ на этомъ основаніи, могло, конечно, выйдти только обманчивымъ предубѣжденіемъ, предразсудкомъ. Чтобы освободиться отъ подобныхъ заблужденій, долженъ я подвергнуть сомнѣнію все что́ не вполнѣ достовѣрно. Мы вѣримъ въ существованіе чувственныхъ впечатлѣній; но чувства часто насъ обманываютъ, и естествознаніе научаетъ насъ, что звуки и цвѣта̀, точно такъ же какъ наприм. и щекотка, сладкій или горькій вкусъ, суть только наши же ощущенія, а не та-

кія совсѣмъ уже готовыя свойства вещей, которыя бы мы только лишь въ себя примали. Вѣдь мнится же намъ и во снѣ многое видѣть и слышать внѣ себя, что́ однакоже существуетъ только въ нашемъ воображеніи. И гдѣ же достовѣрность въ томъ, что мы не грезимъ точно такъ же и въ сію минуту? Кто порукой намъ, что все окружающее насъ не морокъ, не обманъ чувствъ? Вотъ почему должны мы смѣло и мужественно все рѣшительно подвергать вопросу, сомнѣваться рѣшительно во всемъ, если хотимъ достигнуть истины вполнѣ достовѣрной. И тогда найдемъ мы одно, въ чемъ усомниться намъ невозможно,— именно: наше собственное мышленіе. Потомучто дѣятельность, которою я сомнѣваюсь въ своемъ мышленіи, сама уже есть мысль, и стало-быть доказываетъ его дѣйствительность. Я отъ всего могу отвлечь себя, только не отъ своего мышленія: въ немъ для меня удостовѣреніе моей собственной реальности. Я мыслю, стало-быть я есмь. Мое мышленіе, вотъ мое истинное бытіе и вѣрная его порука. Что я нахожу основаннымъ въ моемъ мышленіи, что для меня вполнѣ ясно и понятно, то истинно. Такимъ образомъ въ основное начало философіи поставленъ самосознательный разумъ. Субъективность оперлась сама на себя вполнѣ, и ей предстоитъ теперь задача изслѣдовать, существуетъ ли что внѣ ея, подобаетъ ли объективная реальность ея представленію о мірѣ. Это ведетъ философа къ идеѣ Бога.

Мы сознаемъ себя конечными, народившимися существами, мы нуждаемся въ другихъ для поддержки своего бытія, а это необходимо предполагаетъ такое существо, которое самобытно и не нуждается для бытія своего ни въ комъ. Мы составляемъ себѣ понятіе о причинѣ, какъ о такой дѣятельности, которая производитъ дѣйствіе, и которая должна быть по крайней мѣрѣ не меньше послѣдняго; потомучто, будь что-либо въ дѣйствіи, чего не было бы въ причинѣ, то причина не была бы тому основаніемъ или источникомъ: но мы находимъ въ себѣ идею, несравнимо бо́льшую насъ самихъ, мысль о совершенномъ, о Богѣ; представленіе это мы не почерпнули изъ внѣшняго міра, представляющаго намъ только такое же конечное и недостаточное, какъ и мы сами; мы поэтому не можемъ быть творцами этой идеи. Она намъ врождена, она въ насъ — дѣйствіе, указывающее на дѣйственность божію, какъ на свою причину; она печать нашего происхожденія отъ Бога, нашего ему подобія, или клеймо, наложенное мастеромъ на его произведенье. Притомъ мы не можемъ иначе мыслить Бога, совершеннаго, какъ сущимъ, потомучто совершенное безъ реальности было бы вовсе не совершенно. Такъ дѣйствительность божія лежитъ въ самомъ понятіи о немъ, а то что у насъ есть это понятіе,—вотъ собственное свидѣтельство его о себѣ въ насъ. Мы не можемъ, прибавлю я въ объясненіе, мыслить себя конечными и несовершенными безъ того чтобъ не различать себя отъ безконечнаго и совершеннаго: низъ есть только тамъ, гдѣ есть верхъ. Мы возникаемъ и существуемъ въ безконечномъ, оно стало-быть и въ насъ; вотъ это-то именно сознается нами въ идеѣ истиннаго Бога; онъ открывается въ насъ, когда мы его мыслимъ.

Совершенное, продолжаетъ Декартъ, истинно; захоти Богъ обмануть насъ, онъ былъ бы не Богъ (а дьяволъ лжи); поэтому дѣйствительны и вещи, которыя мы по внечатлѣніямъ природы себѣ представляемъ; заблужденія, ошибки возникаютъ отъ того, что мы утверждаемъ иногда сверхъ видимости, что

пускаемся въ сужденія, не узнавъ какъ должно дѣла. Но что я знаю ясно и опредѣленно, на то я могу положиться вполнѣ. Таковы: математическія теоремы, подмѣта протяженія и движенія внѣ насъ и самопостиженіе души внутри насъ.

Различіе между сознаніемъ и тѣлесностью перешло у Декарта въ дуализмъ (двуначаліе) плоти и души, природы и духа. Природу почиталъ онъ за пространственный механизмъ; въ ней онъ все сводилъ на протяженье и движеніе, все обусловливается у него гнетомъ и толчкомъ извнѣ, а не внутренними силами или состояньями; вслѣдствіе этого и животныя превращаются въ машины и автоматы, дѣятельность самого человѣческаго тѣла ограничивается однимъ движеніемъ. Особыми видоразличіями духа или мышленія являются воля, чувство, представленіе. Каждый изъ двухъ міровъ (духовный и тѣлесный) существуетъ самъ по себѣ, но оба имѣютъ одну общую причину въ Богѣ. Отъ него идетъ и объективность бытія,—плоть, вещество, матерія,—и субъективность познанія,—душа; онъ начало движенія для тѣлъ, начало познанія для душъ или духовъ: оттого въ вещахъ и въ идеяхъ находится одно и то же; и всилу постояннаго божескаго дѣйствія является между ними то взаимное соотношеніе, что представленія души и движенія тѣла отвѣчаютъ другъ другу.

Декартъ искалъ однакожь и реальной точки соприкосновенія тѣла съ душою и, какъ думалъ, нашелъ ее въ кегельной железѣ головного мозга. Тамъ, полагалъ онъ, духъ направляетъ тѣлесныя движенія, тамъ онъ постигаетъ ощущенія плоти и даже отчасти приводится ими въ дѣятельность. Когда естественный процессъ тѣла затронетъ или потрясетъ душу, отзовется въ ней продолжительно, тогда возникаютъ душевныя волненія, страсти. Неожиданное, новое, напрягаетъ жизненные духи, приводитъ насъ въ удивленіе, изумляетъ; душа хочетъ или оборониться отъ этого, или привлечь его къ себѣ,—отсюда ненависть или любовь; она чувствуетъ отъ того стѣсненіе или приволье, и такимъ образомъ происходитъ скорбь или радость. Нравственная задача духа та, чтобы чрезъ ясное и вѣрное познаніе добра и истины научиться поставлять страстямъ надлежащія цѣли, дѣлать ихъ черезъ это своими орудіями. Мы не свободны, когда страсти вовлекаютъ насъ въ тревогу ощущеній, мѣняющихся вмѣстѣ съ вещами и ихъ движеніемъ; мы свободны, когда, опираясь на спокойствіе души, сами ими распоряжаемся, благоразумно направляемъ свои желанія и стремленья, что́-называется—владѣемъ собою.

Тутъ Декартъ хочетъ связать живымъ мостомъ допущенное имъ двуначаліе. Иначе поступилъ ученикъ его, Гёленсъ (Geulinx). Онъ совсѣмъ отринулъ физическое вліяніе невещественной, мыслящей лишь души на протяженный механизмъ тѣлъ, и обратно; нѣтъ ни какого перехода, говорилъ онъ, между двумя совершенно отдѣльными мірами. Ни мысль воли не порождаетъ тѣлеснаго движенія, ни матерьяльное впечатлѣніе на тѣло не вызываетъ ощущенія и представленія въ душѣ; одинъ Богъ по такимъ поводамъ или случаямъ каждый разъ производитъ въ тѣлѣ сопровождающую мысль перемѣну мѣста, а въ душѣ—соотвѣтственное тѣлесному процессу представленіе. Такимъ образомъ всякую дѣятельность разумѣетъ онъ дѣйствіемъ божіимъ, а мы сами низведены на степень чисто-страдательныхъ зрителей, обманываемыхъ только морокомъ самодѣятельности По кчемуже вся эта странная ко-

медія? Если мы поставимъ такой вопросъ, то священникъ, іерей картезіанской школы, созерцательный молчальникъ Малебраншъ, отвѣтитъ намъ положительно: къ испытанію души человѣческой. Связанная съ тѣломъ, влечется она то къ нему внизъ, то въ горнюю вышину къ Богу; она должна выдержать этотъ искусъ и пребыть вѣрна духовному своему назначенію. Но грѣхомъ поработилась она тѣлу, и одно лишь искупленіе ведетъ ее опять къ свободѣ божьихъ чадъ.

Религіозный взглядъ или замыселъ отличается вообще тѣмъ, что всегда обходитъ или перескакиваетъ посредствущія причины и все непосредственно сводитъ къ Богу и его волѣ, къ Провидѣнію; однакожь надобно сказать, что Малебраншъ, близко примыкая къ Декарту, старается дать своему взгляду и философское оправданіе. Если сущность матеріи—протяженіе, и если она движется не своею внутреннею силой, а лишь механически извнѣ, то вѣдь не причиняющее толчокъ тѣло выводитъ другое изъ спокойнаго состоянія и стремитъ его впередъ, но первоначальный движитель, Богъ, дѣйствуетъ однимъ тѣломъ на другое. Продолженіе міра и его жизнь—постоянное творчество божіе. Чувства передаютъ намъ впечатлѣніе, производимое на насъ внѣшнимъ міромъ, они означаютъ отношеніе наше къ вещамъ, а вовсе не собственное ихъ существо. Мы—существа конечныя, частныя и пожалуй можемъ имѣть частныя представленія, но отнюдь не можемъ породить идеи безконечнаго или всеобщихъ понятій, истинъ вѣчныхъ. Однакожь онѣ у насъ есть, и мы опредѣляемъ единичныя явленія именно тѣмъ, что подводимъ ихъ подъ общую идею, — одинъ предметъ называемъ человѣкомъ, другой камнемъ. Всеобщій, божественный разумъ—источникъ вѣчныхъ истинъ, мѣсто рожденія идей; ими выражается существо дѣйствительныхъ предметовъ, и какъ мы чувственно подмѣчаемъ міръ благодаря свѣту, такъ мы познаемъ его путемъ изображенныхъ и осуществленныхъ въ немъ идей. Но если идеи—божіи помыслы, если онѣ въ немъ и благодаря лишь ему, то мы все и видимъ, все и познаемъ только въ Богѣ, черезъ его откровеніе и освѣщенье. Богъ—мѣсто духовъ, какъ пространство—мѣсто тѣлъ. Познаваемое нами—его созданіе и часть его самого; онъ верховное добро, отъ него же исходятъ всѣ блага, его же мы поэтому во всѣхъ благахъ и любимъ. Мудрость и любовь—существо божіе; всѣ частныя идеи — опредѣленія его мысли, которыми всемогущество его творитъ и уряжаетъ міръ, движимый и притягиваемый его любовью.

Истинное познаніе видитъ всѣ вещи въ Богѣ; мы обрѣтаемъ истину и имѣемъ идеи всилу присущаго намъ и озаряющаго нашъ духъ всеобщаго разума, —вотъ прочный добытокъ малебраншевой религіозной философіи; благодаря этому, онъ вмѣстѣ съ Яковомъ Бёме — великій мыслитель реформаціонной эпохи. Но эпоха эта обратилась также и къ природѣ, и Декартъ былъ потому именно многостороннѣйшимъ ея представителемъ, что кромѣ богословія, связывавшаго его съ прошлымъ, съ Августиномъ и съ Ансельмомъ Кантербёрійскимъ, онъ, пустившись отъ начала субъективности, пришелъ къ опытной наукѣ, силился познать законы природы и естественно объяснить на основаніи ихъ міръ и жизнь. Только теперь картезіанцу Бекеру удалось побѣдоносно противустать нелѣпымъ мечтамъ о вѣдьмахъ и привидѣніяхъ въ своей книгѣ объ околдованномъ свѣтѣ, и, какъ говоритъ самъ сочинитель, отнять у чор-

та его власть и прогнать его съ земли въ преисподнюю. А какое обширное господство предоставлялось ему въ Средніе Вѣка, какъ крѣпко еще вѣрилъ Лютеръ въ его козни, какая тьма несчастныхъ была сожжена по обвиненію въ союзѣ съ нечистой силою! Такъ-какъ Декартъ имѣлъ въ виду цѣлое, Бога и природу, то онъ навлекъ себѣ споры и со стороны іезуитовъ, и со стороны матерьялистовъ; одни видѣли въ немъ безбожника, другіе—богослова. Удивительная мѣра его силы видна въ великомъ изошедшемъ отъ него движеніи; гдѣ онъ и не рѣшилъ еще удовлетворительно проблемъ, онъ по крайности ясно ихъ поставилъ: оттого и примыкаетъ къ нему весь дальнѣйшій ходъ философіи. Дуализмъ Бога съ міромъ хочетъ одолѣть Спиноза, а Лейбницъ—противоположность тѣла и души; требованію методически изслѣдовать предѣлы, докуда идетъ человѣческій духъ, и выдвинуть такимъ образомъ органъ познанія, старается удовлетворить Кантъ. Что природа, божественный міропорядокъ, учитъ насъ истинѣ,—таково Декартово убѣжденье; но философъ не можетъ допустить за истину ни чего такого, чего бы онъ не уразумѣлъ ясно и не доказáлъ, что оно истина. Одной прочной и неподвижной точки требуетъ Архимедъ для того, чтобы поднять весь земной шаръ; и мы можемъ ожидать великаго, если найдется хоть какая-нибудь мелочь, совершенно для насъ несомнѣнная и надежная. Такъ говорилъ самъ Декартъ, постигнувъ незыблемое начало въ собственномъ мышленіи, въ разумѣ. На поворотной точкѣ временъ указываетъ онъ намъ путепроложною рукой эпоху самосознательнаго духа.

ИЗДАНІЯ К. СОЛДАТЕНКОВА.

Аѳанасьева	Народныя Русскія сказки. 4 части Изд. 2.	6 р.
—	Поэтическія воззрѣнія Славянъ на природу. 3 части	8 р.
Берга	Записки объ осадѣ Севастополя. 2 части.	2 р. 50 к.
—	Севастопольскій альбомъ (37 рисунковъ)	7 р.
Вейса	Внѣшній бытъ народовъ съ древнѣйшихъ до нашихъ временъ. Т. I, Ч. I. Пер. В. Чаева.	4 р.
Вольскаго	Историческое народно-хозяйственное значеніе обработки крестьянами-собственниками.	2 р. 50 к.
Геттнера	Исторія всеобщ. литерат. XVIII вѣка. Т. III, Кн. I. Перев. А. Пыпина и А. Плещеева.	2 р.
Грановскаго	Сочиненія. 2 части	2 р.
Ешевскаго	Сочиненія. 3 части.	6 р.
Забѣлина	Опыты изученія русскихъ древностей и исторіи 1 и 2-ая части; за каждую	2 р.
—	Кунцово и древній сѣтунскій станъ.	2 р.
Кавелина	Сочиненія. 4 части.	5 р.
Каррьера	Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Т. I и II. Перев. Е. Корша.	6 р. 50 к.
Ключевскаго	Древнерусскія житія святыхъ какъ историческій источникъ.	2 р.
Кольцова	Стихотворенія. Изд. 5.	20 к.
Куглера	Руководство къ исторіи искусства. Перев. Е. Корша. Части I и II.	10 р.
—	Руководство къ исторіи живописи. Перев. Н. Васильева.	7 р.
Лотце	Микрокозмъ. 3 части. Перев. Е. Корша	6 р. 50 к.
Любке	Исторія пластики. Перев. В. Чаева	6 р.
Огарева	Стихотворенія. Изд. 3.	50 к.
Попова	Россія и Сербія. 2 части.	4 р.
Рихтера	Вліяніе целлулярной патологіи.	1 р.
Тацита	Лѣтопись. 2 тома. Перев. К. Кронеберга.	1 р. 50 к.
Трачевскаго	Польское безкоролевье.	3 р.
—	Испанія XIX вѣка. Часть I-я.	2 р. 50 к.
Тренделенбурга	Логическія изслѣдованія. 2 части.	4 р.
Фета	Стихотворенія. 2 части	2 р.
Фрикена	Римскія катакомбы и памятники первоначальнаго христіанскаго искусства. Часть I-я.	1 р.
Фюстель-Куланжъ	Гражданская община античнаго міра. Переводъ Е. К[illegible]	2 р. 50 к.
Чичерина	Исторія политическихъ ученій. Часть 1 и 2; за каж[illegible]	[illegible] р.
—	Нѣсколько современныхъ вопросовъ.	1 р.
—	О народномъ представительствѣ.	3 р.
—	Областныя учрежденія.	3 р.
—	Опыты по исторіи русскаго права.	1 р.
—	Очерки Англіи и Франціи.	1 р.
Шекспира	Драматическія сочиненія. Перев. Н. Кетчера. Ч. 1—7-ая; за каждую.	1 р.
Шилова	Ключь или алфавитный указатель къ Исторіи Россіи С. Соловьева. Съ 6-ю родословными таблицами.	3 р.

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

NOV 2 2 2005		

Brigham Young University

I R
7/06

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21121 8133